

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CARLA FERNANDA DA SILVA

Arte & Anarquia:
uma ética de existência em Roberto Freire

Curitiba
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CARLA FERNANDA DA SILVA

Arte & Anarquia:
uma ética de existência em Roberto Freire

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Paraná, na linha de pesquisa Intersubjetividade e pluralidade: reflexão e sentimento na história, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em História.

Orientadora: Prof. Dra. Renata S. Garraffoni

Curitiba
2015

Catálogo na publicação
Vivian Castro Ockner – CRB 9º/1697
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Silva, Carla Fernanda da
Arte e anarquia: uma ética de existência em Roberto Freire /
Carla Fernanda da Silva. – Curitiba, 2015.
282 f.

Orientadora: Profª, Drª, Renata S. Garraffoni
Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas,
Letras e Artes,
Universidade Federal do Paraná.

1. Freire, Roberto – anarquia – Curitiba (PR).
 2. Anarquistas – Brasil – Biografia.
 3. Anarquismo – subjetividade anarquista – ética existencial.
- I. Título.

CDD 920.933583

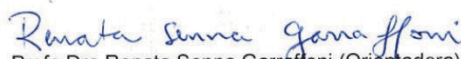


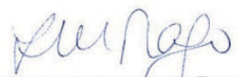
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.
E-mail: cpghis@ufpr.br Website: www.poshistoria.ufpr.br


PARECER DA BANCA EXAMINADORA

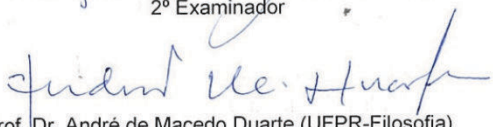
Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Tese de Doutorado de CARLA FERNANDA DA SILVA intitulada: **Arte & Anarquia: uma ética de existência em Roberto Freire (1950-2008)**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO, completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Doutor em História**.

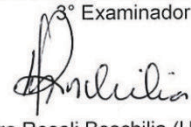
Curitiba, cinco de maio de dois mil e quinze.


Prof. Dra Renata Senna Garratoni (Orientadora)
Presidente da Banca Examinadora


Prof. Dra Luzia Margareth Rago (UNICAMP)
1º Examinador


Prof. Dra Maria Rita Cesar (UFPR-Educação)
2º Examinador


Prof. Dr. André de Macedo Duarte (UFPR-Filosofia)
3º Examinador


Prof. Dra Roseli Boschilia (UFPR-História)
4º Examinador

*À Sally Satler, com quem compartilho
insubmissões e rebeldias, lutas e sonhos.
O caminho sereno e a borda do
precipício.*

HOMENAGENS

“E existem aquelas pessoas, que por mais distantes que estejam, ainda continuam perto. Aquelas, que passe o tempo que passar, serão sempre lembradas por algo que fizeram, falaram, mostraram, ou nos fizeram sentir. É isso. As pessoas são lembradas pelos sentimentos que despertaram em nós, e quanto maior o sentimento, maior se torna a pessoa.”

Caio Fernando Abreu

À Rute Coelho Zendron *In Memoriam*

Rute, como orientadora de iniciação científica, foi quem primeiro instigou as leituras e pesquisas sobre o anarquismo. Da mesma forma, provocou certa inquietude, latente, incômoda, sobre a necessidade de um ‘outro jeito de olhar’ para a vida, para a História. Esta tese não é um fim, mas o seu começo foi gestado em nossos grupos de discussão e em sonhos-projetos de pesquisa. Com certeza, há um pouco de suas insubmissões nos traços destes escritos.

À Helenice Rodrigues da Silva *In Memoriam*

O tempo compartilhado com Helenice foi breve, nos dois anos iniciais de orientação desta tese, mas profundamente marcante, pela amizade compartilhada e, sobretudo, pelo aprendizado. Dedicada estudiosa, Helenice era preocupada com a troca de saberes e o debate historiográfico. Permitiu-me ampliar os horizontes do conhecimento acerca da discussão teórica e metodológica da histórica. Apesar de sua ausência física, esteve sempre presente nos embates de escrita desta tese.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Prof^a. Dra. Renata Senna Garraffoni, orientadora desta tese, que tão serenamente aceitou o pedido desta orientação e o desafio nele contido, por acontecer em meio ao caminho, no terceiro ano de pesquisa. Desde suas primeiras aulas e, sobretudo, nas orientações destes escritos, o conhecimento e a clareza de sua transmissão foram essenciais para que esta tese pudesse acontecer. Obrigada, por confiar que as ‘afinidades eletivas’ que nos aproximaram – o anarquismo, a contracultura, o zen, a história dos infames – criariam um encontro possível de orientação.

À Prof^a. Dra. Heliane Koehler, orientadora do doutorado sanduíche, à *Université de Franche-Comté* (Besançon/França) e ao C.R.I.T. – Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles que tão bem me acolheram e proporcionaram 9 meses de intenso aprendizado.

Aos professores da Pós-graduação em História da UFPR, pela troca de saberes neste anos e, sobretudo, pelo respeito com que sempre debateram com os alunos. Gostaria de fazer um agradecimento especial à Prof^a Dra. Ana Paula Vosne Martins, coordenadora do Programa de Pós-Graduação à época do falecimento da Prof^a. Helenice Rodrigues da Silva, pela forma como me atendeu neste momento tão delicado e conduziu os encaminhamentos necessários.

À sorridente e atenciosa Maria Cristina Parzowski, por seu excelente atendimento nestes quatro anos.

A Prof^a. Dra. Roseli Boschilia e ao Prof^o. Dr. André Duarte pela leitura atenta e importantes contribuições na banca de qualificação. Da mesma forma agradeço aos membros da banca final Prof^a. Dra. Renata Senna Garraffoni, Prof^a. Dra. Margareth Rago, Prof^a. Dra. Maria Rita de Assis César, Prof^a. Dra. Roseli Boschilia e o Prof^o. Dr. André Duarte, cujas pesquisas e escritos inspiraram e marcaram as reflexões sobre esta tese e a minha formação como historiadora.

Estendo meu agradecimento à CAPES, pela Bolsa de Doutorado e pela Bolsa de Doutorado Sanduíche, fundamentais para os meus estudos e crescimento intelectual.

Um especial agradecimento à Sra. Elza Ferreira Lobo, uma ‘bandida das ideias’, que tão generosamente compartilhou durante dois inesquecíveis dias, sua história em comum com Roberto Freire e deixou muito de sua história de militância. Agradeço também à Dra. Vera Schroeder, por sua entrevista, que muito contribuiu nos mais diversos momentos de reflexão sobre esta tese. Ao Prof^o. Dr. Edson Passetti e ao Me. Gustavo Simões pela ótima tarde de conversa e por terem compartilhado comigo as histórias da amizade com Roberto Freire.

Agradeço às equipes do Arquivo Histórico de São Paulo e do Centro de Documentação e Memória do TUCA pelo atendimento durante a pesquisa e pelo material disponibilizado.

Às leitoras dos rascunhos desta tese que, como Virgílio, mostraram o caminho em meio ao cansaço: Dulceli Tonet Estacheski e Josiele Lahorgue.

Aos amigos(as) de longa caminhada que sempre me incentivaram e compreenderam as ausências, fico feliz em perceber que a longa lista me impossibilita citá-los nominalmente e por saber que tenho próximo a mim pessoas tão especiais.

As amizades que se construíram no decorrer do doutorado, principalmente aqueles com quem dividimos orientações, jornadas, dúvidas, alegrias e perdas: Raphael Guilherme de Carvalho, com carinho imenso, pelo compartilhar de angústias e sonhos, assim como Rodrigo Scama e Alex Neundorf. Entre todos(as) um agradecimento especial à Dulceli Tonet Estacheski, amiga-irmã, que sempre está sempre tão presente apesar da distância. Presente nos sonhos de uma academia mais solidária e atuante, nos estudos de gênero, nas dificuldades e vitórias da militância feminista e nos projetos futuros. Presença confiante e solidária, sobretudo nos percalços existenciais. Agradeço pela fortaleza e doçura da tua amizade.

À minha família, Camila, Júnior, Mady, Maila, Kay e Pedro, pela paciência e apoio nestes anos de escrita e distâncias, em especial aos meus pais Eliana e Carlos, inspiração e porto seguro, sempre.

À Sally Satler que incentivou e instigou esse doutorado desde o seu início, que suportou as distâncias e devaneios, os choros e crises. Como primeira leitora e crítica severa, ajudou-me imensamente na elaboração de um olhar crítico para a minha escrita. O seu companheirismo em todos os momentos da vida tornou esta tese mais leve e jamais solitária.

RESUMO

Esta tese tem por objeto o estudo e análise da trajetória intelectual do anarquista Roberto Freire. Por meio de uma cartografia de sua obra intelectual, buscou-se problematizar o processo de desassujeitamento, reapropriação de si e transformação de sua subjetividade na constituição de uma ética de existência anarquista. Para tanto, fez-se a análise de sua trajetória, iniciando pela carreira médica – endocrinologia e psicanálise –, compreendida como um processo de assujeitamento familiar, cuja ruptura foi possível quando iniciou a vivência no teatro como professor e dramaturgo da Escola de Arte Dramática, do Arena e do TUCA. Em seguida, iniciou a militância como editor do jornal *Brasil, Urgente* da esquerda católica, que o levou à prisão e o exílio durante a ditadura militar. Na prisão, rascunhou uma nova área de atuação política e artística, a literatura. O exílio possibilitou o encontro com os movimentos contraculturais e as teorias de Wilhelm Reich, que o levaram a elaborar a *Somaterapia*: uma terapia corporal e anarquista. Para além da revolução terapêutica, Roberto Freire criou uma ética de existência anarquista, com um contínuo processo de revolução individual que se desdobrava para o coletivo e que provocou novas reflexões acerca da subjetividade anarquista.

Palavras-chave: Roberto Freire; Anarquismo; Somaterapia; Biografia Intelectual.

ABSTRACT

This thesis is engaged in the study and analysis of the intellectual history of the anarchist Roberto Freire. Through a cartography of his intellectual work, we sought to question the not subjection's process, reappropriation of self and transformation of subjectivity in setting up an ethics anarchist existence. To do so, did the analysis of its history, starting with the medical career - Endocrinology and psychoanalysis - understood as a process of family subjection, the disruption was possible when he began experiencing the theater as a teacher and playwright of the Escola de Arte Dramática, Arena and TUCA. Then started the militancy as editor of *Brasil, Urgente*, of Catholic left, which led to the arrest and exile during the military dictatorship. In prison, drafted a new political action and artistic area, literature. Exile allowed the meeting with the countercultural movements and Wilhelm Reich's theories, which led him to develop the Somaterapia: one body and anarchist therapy. In addition to the therapeutic revolution, Roberto Freire created a ethics anarchist existence, with a continuous revolution individual process unfolded to the collective and caused new reflections on the anarchist subjectivity.

Keywords: Roberto Freire; Anarchism; Somaterapia; Intellectual Biography.

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS	xi
LISTA DE FIGURAS	xii
INTRODUÇÃO	14
Capítulo 1 – Joaquim Roberto Corrêa Freire	29
1.1 Jogo de Espelhos	30
1.2 Estrangeiro de Si Mesmo	36
1.3 Inventário de Sombras	48
1.3.1 A sombra do pai	51
1.3.2 A sombra da ciência	56
Capítulo 2 – A Arte é uma Arma!	61
2.1 A Escola de Arte Dramática	62
2.2 Quarto de Empregada	71
2.2.1 Um não-lugar	73
2.3 Gente como a Gente	77
2.4 Sem entrada e Sem mais nada	93
Capítulo 3 – Morte e Vida Severina na Ditadura Militar	103
3.1 João Cabral de Melo Neto	120
3.2 Do improvisado e acaso à referência estética	122
3.3 <i>Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy</i>	128
Capítulo 4 – O Jornalismo como ‘Coragem de Verdade’	141
4.1 Brasil, Urgente	142
4.1.1 Gente como (e contra) a Gente	152
4.2 Realidade	168
4.3 <i>O Bondinho</i>	174
4.4 Caros Amigos.....	178
Capítulo 5 – Uma Literatura Menor	182
5.1 Margens	188
5.2 Literatura e Psicanálise	193
5.3 Estética, Hedonismo e Anarquia	202
Capítulo 6 – Uma Ética de Existência Anarquista.....	211
6.1 Um encontro com Reich	211
6.2 Passagens	215
6.3 O escuro é luz bastante	250
6.4 <i>Coiotes</i> em Visconde de Mauá	256
CONSIDERAÇÕES FINAIS	260
DOCUMENTAÇÃO CONSULTADA	263
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	264

LISTA DE ABREVIATURAS

ABIN – Agência Brasileira de Inteligência
ACB – Ação Católica Brasileira
AP – Ação Popular
CA – Centro Acadêmico
CCC – Comando de Caça aos Comunistas
CET – Comissão Estadual de Teatro
CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
CNRS – *Centre National de la Recherche Scientifique*
CNV – Comissão Nacional da Verdade
CPC – Centro Popular de Cultura
CPI – Comissão de Parlamentar de Inquérito
DOPS – Departamento de Ordem Política e Social
EAD – Escola de Arte Dramática
ESG – Escola Superior de Guerra
FEBEM – Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor
FUNARTE – Fundação Nacional de Arte
GTE – Grupo de Teatro Experimental
IBAD – Instituto Brasileiro de Ação Democrática;
IPES – Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais
MEC – Ministério da Educação e Cultura
MAC – Movimento Anti-Comunista
MAM – Museu de Arte Moderna
NSDP – Partida Nazista Alemão
OMS – Organização Mundial da Saúde
PCB – Partido Comunista do Brasil
PUC – Pontifícia Universidade Católica
SABU – Sociedade Amigos do Brasil, Urgente
SNT – Serviço Nacional do Teatro
Sfci – Serviço Federal de Informações e Contra-Informações
SNI – Serviço Nacional de Informações
TBC – Teatro Brasileiro de Comédia
TNC – Teatro Nacional de Comédia
TPE – Teatro Paulista do Estudante
TEMA – Teatro da Mackenzie
TESE – Teatro Sedes Sapientia
TUCA – Teatro da Universidade Católica
TUSP – Teatro da USP
UEE – União Estadual de Estudantes
UFPR – Universidade Federal do Paraná
UNE – União Nacional de Estudantes
USAID – United States Agency for International Development

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Paris Década de 1950	42
Figura 2 – Eles não usam Black-tie	72
Figura 3 – Quarto de Empregada – Teatro de Arena	77
Figura 4 – Teatro de Arena	80
Figura 5 – Eles não usam Black-tie	83
Figura 6 – Gente como a Gente	89
Figura 7 – Protesto em 1977 que culminou na invasão da Universidade	104
Figura 8 – Morte e Vida Severina – Auditório Tibiriçá	117
Figura 9 – Cenário – Morte e Vida Severina	124
Figura 10 – Cena A Mulher na Janela	125
Figura 11 – Morte e Vida Severina	132
Figura 12 – Morte e Vida Severina	133
Figura 23 – Morte e Vida Severina	137
Figura 14 – Roberto Freire e Hiroto na recepção aos estudantes em São Paulo	135
Figura 15 – Peça O & A	137
Figura 16 – Peça O & A	138
Figura 17 – Plano Trienal: POVO quer ver para crer	150
Figura 18 – O Povo aponta as causas da Revolução no Brasil!	151
Figura 19 - <i>Brasil, Urgente</i> . Ano I. Nº1. 17 de março de 1963.....	153
Figura 20 – Situação da Indústria Farmacêutica Ameaça a Segurança Nacional....	157
Figura 21 – <i>Brasil, Urgente</i> . Ano I. Nº4. 07 de abril de 1963.....	159
Figura 22 – <i>Brasil, Urgente</i> . Ano I. Nº47. 02 a 08 de fevereiro de 1964.....	160
Figura 23 – <i>Brasil, Urgente</i> . Ano II. Nº55. 28 de março a 03 de abril de 1964.....	165
Figura 24 – <i>Realidade</i> . Ano II. 17 de Agosto de 1967.....	172
Figura 25 – Revista <i>Grilo</i>	175
Figura 26 – Revista <i>Grilo</i>	176

Figura 27 – Quadrinho <i>A Vida Sentimental de Georges</i> , do personagem de Wolinski: Georges, o Espancador	176
Figura 28 – <i>O Bondinho, em capa psicodélica</i>	177
Figura 29 – Capas do Primeiro ano da revista <i>Caros Amigos</i>	179
Figura 30 - <i>Caros Amigos, entrevista com o candidato à presidência Luis Inácio Lula da Silva</i>	180
Figura 31 – Freire na sua cabana em Visconde de Mauá	188
Figura 32 – Capa do livro <i>Coiote</i>	201
Figura 33 – <i>Galatée dans les bras d'Acis</i>	203
Figura 34 – Chico Aragão e Irene Stefânia no filme <i>Cléo e Daniel</i>	205
Figura 35 – Catalogação DOPS – Microfilme: 50 – C – 22	211
Figura 36 – Peça <i>Paradise Now</i> do grupo <i>Living Theatre</i>	214
Figura 37 – Peça <i>Paradise Now</i> do grupo <i>Living Theatre</i>	214
Figura 38 – Exercícios de Soma	240
Figura 39 – Exercícios de Soma	240
Figura 40 – Exercícios de <i>Soma</i>	242
Figura 41 – Exercícios de <i>Soma</i>	242
Figura 42 – Reportagem <i>É luta, é dança, é Capoeira!</i> – Revista Realidade, 1967.	245
Figura 43 – Fotografias: David Drew Zingg. Reportagem <i>É luta, é dança, é Capoeira!</i> – Revista Realidade, 1967.	247
Figura 44 – Roberto Freire na prática da capoeira	248
Figura 45 – Rio Preto - Visconde de Mauá/RJ	257
Figura 46 – Pedra Selada, Visconde de Mauá/RJ	259

INTRODUÇÃO

O primeiro contato com a obra de Roberto Freire ocorreu em 1999, quando era graduanda em História na Universidade Regional de Blumenau e iniciamos um grupo de estudos sobre a história e teoria do anarquismo no Brasil. Além dos encontros do grupo de estudo, também participei de seminários anarquistas (em Santa Maria/RS e Florianópolis/SC), nos quais foi possível conhecer diversos grupos anarquistas do Brasil, bem como grupos de pesquisas de outras universidades. No ano de 2001, o grupo entrevistou diversos anarquistas: Roberto Freire, Robson Achiamé, Plínio Coelho, Jorge da Silva, Anarcopunks, entre outros. No entanto, o trabalho foi interrompido, em razão do falecimento da professora Rute Coelho Zendron, coordenadora da pesquisa.

Em 2007 voltei a ler Roberto Freire, momento este que a reflexão sobre a sua obra foi além do prazer literário, tornando-se um questionamento sobre o seu papel como divulgador de uma concepção anarquista, por ter um alcance de leitores muito superior aos escritos panfletários dos grupos e coletivos. **Na orelha do livro *Liv e Tatziu: uma História de Amor Incestuoso* (1999)** foi informado que a obra de Freire já vendera mais de 400 mil exemplares, número impressionante para um autor brasileiro que publicou seus principais livros entre as décadas de 1960 e 1990. Atualmente, os autores literários brasileiros de grande repercussão têm em média uma tiragem de 5000 exemplares. A grande repercussão da obra deste autor anarquista levou a questionar a sua interação com o público, sobretudo os ‘anarquistas históricos’ que rechaçam Freire e sua perspectiva anarquista. A rejeição de sua obra por parte da maioria do movimento anarquista foi ponto fundamental na elaboração desta pesquisa, pois presenciei a discussão no Encontro Internacional de Cultura Libertária (Florianópolis/2000), no qual após insultos e acusações, Roberto Freire e outros anarquistas retiraram-se do evento,

cujos um dos objetivos era unir os vários grupos anarquistas no Brasil para reorganizar o movimento e atuações na sociedade brasileira.

A participação no grupo de pesquisa sobre história do anarquismo foi fundamental, pois permitiu que eu tivesse contato com autores clássicos e com o referencial de pesquisa universitária sobre sua história e, acima de tudo, permitiu que eu pudesse conversar e debater sobre a temática com professores e anarquistas.

Numa breve leitura sobre a história do anarquismo no Brasil, temos que esta se divide em dois momentos históricos importantes: do final do século XIX até o Estado Novo, período marcado por anarquistas imigrantes, em especial da Itália, que trouxeram o ideário do anarcossindicalismo com base teórica principal Malatesta, mas dialogando com outros teóricos como Stirner, Bakunin, Proudhon e Kropotkin¹. Foi um momento intenso da militância anarquista, em que muitos sindicatos e jornais foram fundados, com fervorosas discussões sobre a possibilidade de autogestão política e, em pauta, a extinção das fronteiras e governos. Essa discussão, realizada em diversos países, resultaram em experiências de vivência anarquista em comunidades, dentre elas a Colônia Cecília no Brasil e na Catalunha, durante a Guerra Civil Espanhola. Contudo, nas décadas de 1930 e 1940 o movimento anarquista sofreu grande repressão dos governos totalitários e autoritários, e no Brasil não foi diferente. O governo de Getúlio Vargas perseguiu muitos militantes e criou uma prisão política (campo de concentração) em Clevelândia do Norte, no Amapá², para prisioneiros anarquistas. Também extinguiu os sindicatos, importante forma de organização e discussão das diversas vertentes do pensamento anarquista, espaço em que se originaram vários escritos e panfletos com reflexões políticas de brasileiros, além da divulgação de textos clássicos do anarquismo³. O Estado Novo reprimiu e desestruturou o movimento inicial do anarquismo no Brasil, mas não o extinguiu, visto que este se reorganizou na clandestinidade.

Esse primeiro momento do anarquismo foi especialmente documentado pelos anarquistas e arquivistas Edgard Leuenroth e Edgar Rodrigues. Leuenroth, jornalista e militante anarquista desde o início do século XX, além de ter fundado e colaborado com

¹ RODRIGUES, Edgar. *Os anarquistas: trabalhadores italianos no Brasil*. São Paulo: Global Ed, 1984.

² SAMIS, Alexandre. *Clevelândia: anarquismo, sindicatos e repressão política no Brasil*. São Paulo: Imaginário; Rio de Janeiro: Achiamé, 2002.

³ RODRIGUES, Edgar. *Pequena história da imprensa social no Brasil*. Florianópolis: Insular, 1997a.

diversos jornais operários⁴, foi líder do movimento operário e de inúmeras greves, entre elas a Greve Geral de 1917, junto com José Oiticica, Neno Vasco, entre outros. Mesmo entre as perseguições do Estado Novo, procurou manter arquivados os jornais, panfletos e outros documentos do movimento operário deste período, tal material, doado para a Universidade de Campinas, originou o Arquivo Edgard Leuenroth.

Entre seus livros⁵, *Anarquismo: roteiro de libertação social*⁶, além de compilar textos dos autores clássicos do anarquismo, traz inúmeros textos de autores brasileiros, dos jornais editados por Leuenroth e escritos seus, constituindo-se como um importante livro para militantes anarquistas brasileiros na década de 1960.

O português Edgar Rodrigues⁷ se exilou no Brasil na década de 1950, fugindo da ditadura de Salazar. Também um arquivista do movimento anarquista reuniu um vasto acervo com documentos do Brasil e Portugal, principalmente. Profícuo escritor, colaborou em inúmeros jornais e publicou mais de cinquenta livros em que se destacam os cinco volumes de *Os Companheiros*⁸, em que biografou inúmeros anarquistas, uma referência importante para a pesquisa da história do anarquismo.

O regime militar coibiu as atividades políticas de esquerda, mas foi em meio à repressão que as discussões sobre o anarquismo retornaram ao Brasil, pelos jornais e organizações culturais, em especial o Centro de Cultura Social de São Paulo, mas também nas universidades. Entre os professores que abordaram a história do anarquismo, destaca-se Maurício Tragtenberg que problematizou o anarquismo em sua contemporaneidade e atualidade. Com uma trajetória paralela a Freire compartilharam as páginas do *Folhetim* caderno da *Folha de São Paulo*⁹, no final da década 1970 e início de 1980, com artigos sobre o anarquismo. Da mesma forma, ambos em seu percurso político iniciaram sua militância política junto à esquerda marxista, mas filiado ao Partido Comunista Brasileiro, porém expulso deste por sua defesa do trotskismo. Lecionou na USP, PUC/SP, Unicamp entre outras universidades, tornando o

⁴ Entre eles: A Plebe, que por um tempo foi diário, O Boi, O Alfa, Folha do Braz, O Trabalhador Gráfico, Portugal Moderno, A Terra Livre, A Lucta Proletária, A Folha do Povo, A Lanterna, A Guerra Social, O Combate, A Capital, *Eclectica*, Spartacus, Romance Jornal, Jornal dos Jornaes, A Noite, Ação Libertária e Ação Direta. In *A Voz dos Operários*. Revista Fenae Ágora, 2002. p. 34.

⁵ LEUENROTH, Edgard. *O que é Marxismo ou Bolchevismo: programa comunista*. São Paulo: s.c.e., 1922.; LEUENROTH, Edgard. *Poeira de Barricadas, memórias de um militante anarquista*, 1968. LEUENROTH, Edgard. *A organização dos jornalistas brasileiros - 1908-1951*. São Paulo: Com Arte, 1987.

⁶ LEUENROTH, Edgard. *Anarquismo: roteiro de libertação social*. RJ: Mundo Livre, 1963.

⁷ Pseudônimo de Antônio Francisco Correia.

⁸ RODRIGUES, Edgar. *Os companheiros*. 5 vol. Florianópolis: Insular, 1997b.

⁹ TRAGTENBERG, Maurício. *A Falência da Política*. (dir. Evaldo Vieira). SP: UNESP, 2009. TRAGTENBERG, Maurício. *Teoria e Ação Libertária*. (dir. Evaldo Vieira). SP: UNESP, 2009.

anarquismo tema de estudos acadêmicos a partir de meados dos anos 1980¹⁰, movimento que resultou em importantes publicações, não relacionadas diretamente a Tragtenberg, mas que tiveram em seus livros e artigos importantes referências.

Entre estas pesquisas destacam-se os livros *Outra face do feminismo: Maria Lacerda de Moura*¹¹ de Miriam Moreira Leite em que, por meio de uma breve biografia, reapresenta-nos Maria Lacerda de Moura militante anarquista da primeira metade do século XX e *Do cabaré ao lar*¹² de Margareth Rago. Neste livro, cuja pesquisa foi desenvolvida em seu mestrado e defendida em 1984¹³, a autora pretendeu analisar “como os dominados resistiram ao encontrar no anarquismo a linguagem política capaz de lhe permitir formular um projeto radical de transformação social.”¹⁴ Em ambas as autoras destacam a atuação de mulheres anarquistas no início do século XX, rebeldes e teóricas, por vezes ‘esquecidas’ na história do anarquismo. Dessa forma problematizam a memória constituída do movimento anarquista e iniciaram reflexões acerca do feminismo, gênero e o amor livre, a partir da perspectiva feminina.

Para além da história do anarquismo no Brasil, as pesquisas iniciados na década de 1980, criaram condições de possibilidades para novos paradigmas do anarquismo, ou melhor: anarquismos, pois “seria um equívoco afirmar que o anarquismo é uma única vertente política. Ao contrário, e por ser múltiplo, só podemos pensar em anarquismos com seus propósitos realizando-se mutuamente.”¹⁵ E foi entre a militância e resistência, em paralelo às discussões acerca do anarquismo e da contracultura, que Roberto Freire elaborou a sua ética da existência anarquista, sendo a partir deste e outros conceitos foucaultianos que se conduziu a análise e escrita desta tese.

Ética/Estética da Existência é um conceito desenvolvido por Michel Foucault a partir dos seus cursos nos *Collège de France: A Hermenêutica dos Sujeitos e O Governo de Si e dos Outros* e, também publicado em *História da Sexualidade* nos segundo e terceiro volumes – *O Uso dos Prazeres* e *O Cuidado de Si* – em que problematizou as possibilidades dos sujeitos na invenção de formas de existência que pudessem confrontar os assujeitamentos à moral e aos disciplinamentos. Nesse sentido, a ética/estética de existência constitui-se na reflexão do sujeito sobre sua existência e a elaboração de regras que “caracterizado pelo ideal de ter uma vida bela e deixar a

¹⁰ AZIS, Simão. *Os Anarquistas: duas gerações distanciadas*. Tempo Social. Ed. USP: SP, 1989. p 64.

¹¹ LEITE, Miriam Moreira. *Outra face do feminismo: Maria Lacerda de Moura*. São Paulo: Atica, 1984.

¹² RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar*. RJ: Paz e Terra, 1987.

¹³ Título original da tese: *Sem fé, sem lei, sem rei. Liberalismo e experiência anarquista na república*.

¹⁴ RAGO, Margareth. A ‘Nova’ historiografia brasileira. In Anos 90, nº 11, jul. 1999.

¹⁵ PASSETTI, Edson. *Anarquismos*. In. <http://www.arteeanarquia.xpg.com.br/>

memória de uma bela existência.”¹⁶ Ou seja, inventar novas possibilidades de existência que tenham como objetivo a superação da moral, a transvaloração de todos os valores, tendo como fim a superação do homem moderno, portanto, “nada de formas determinadas ou regras coercitivas, mas sim regras éticas e estéticas, regras facultativas que permitam produzir a existência como obra de arte, inventando novas possibilidades de vida que constituem os modos de existência livres ou fortes.”¹⁷ Elaborar o biográfico, a partir do estudo da constituição de uma ética/estética de existência anarquista de Roberto Freire, configura-se como uma possibilidade de escrever uma história do anarquismo de forma libertária, “procurando, na medida do possível, respeitar a temporalidade própria do acontecimento, ou do trabalho de memória sobre este.”¹⁸ Escrever a história a partir de olhares libertários, permite perceber outros olhares obnubilados pelas escritas autoritárias da história, neste caso, marcados tanto na história escrita pelos militares e seus apoiadores, quanto na história estabelecida pela esquerda marxista, que reproduzem uma história “inscrita numa temporalidade aprisionadora, que congela os eventos, reafirma valores competitivos e mostra um caminho desesperançado, único e sem alternativas.”¹⁹

O anarquista como um parrêsiasta contemporâneo, em sua coragem de dizer a verdade ao poder, procura “resistir ao naufrágio possível de todas as esperanças”²⁰ com sua atitude insubmissa e rebelde, que questiona e denuncia todas as formas de subjetivação que visam conformar os sujeitos “a serviço das relações de dominação.”²¹ Para Freire, a dramaturgia, seguida do jornalismo, exerceram esse papel de desassujeitamento e de verdade cínica, como também uma forma de escrever a história dos vencidos, pois se “a cultura pressupõe consenso e conciliação, a arte, com sua ‘coragem’, torna possível a irrupção de uma verdade bárbara em meio à cultura.”²²

“O anarquismo é mais um caminho, do que um fim”²³, que permite aos indivíduos criarem éticas/estéticas de existência que possibilitam se inscreverem em uma história a contrapelo das imposições autoritárias.

¹⁶ FOUCAULT. *apud* CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 150.

¹⁷ ROSA, Susel Oliveira. Danda Prado: por uma estética feminista. In RAGO, Margareth. (Org.) *Foucault e as Estéticas da Existência*. Revista Aulas. Campinas. Nº 7. 2010.

¹⁸ RAGO, Margareth. *Entre a história e a liberdade: Luce Fabbri e o anarquismo contemporâneo*. SP: Editora da UNESP, 2001. p. 26.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ CHAVES, Ernani. *Michel Foucault e a Verdade Cínica*. Campinas: Editora PHI, 2013. p. 53.

²¹ *Ibidem*. p. 72.

²² *Ibidem*.

²³ FABBRI, Luce. *apud* RAGO. *Op. Cit.*, 2001. p. 340.

Essa pesquisa se fundamenta em um estudo do tipo anarqueológico²⁴ que consiste não apenas em pensar em uma sociedade sem relações de poder, “ao contrário”, trata-se “de colocar o não poder ou a não aceitabilidade do poder”²⁵, portanto, analisa a forma como os sujeitos inventaram existências delineadas a partir da resistência a todas as formas de poder.

A genealogia, também como instrumento de análise da pesquisa, auxiliou a pensar os domínios possíveis relacionando sujeito e história a partir das continuidades e descontinuidades do *a priori* histórico, e que torna possível a percepção e análise dos enunciados. A genealogia permitiu perceber a “constituição dos sujeitos de conhecimento e as relações entre os sujeitos como um campo de poder”²⁶, bem como uma análise das relações de poder a partir da moral. Concepções estas necessárias à análise da obra de Roberto Freire, visto que o processo se constituiu num entrelaçamento entre a obra e a vida do autor; e mesmo ao pensar as tensões entre o coletivo anarquista, a análise das relações de poder, e o eixo moral da obra em confronto com a sociedade, em especial nos escritos sobre o corpo e o amor livre. Os três eixos de análise genealógica: verdade, moral e poder, configuram aspectos significativos e conflitantes na trajetória intelectual do autor.

Da Biografia a Biografia Intelectual

A origem da biografia é atribuída à Antiguidade, em especial a Plutarco, autor de *Vidas Paralelas* e nos opostos de Suetônio, na escrita de seus modelos e anti-modelos de homens e mulheres, não contrapostos pelo autor, mas por pesquisadores diversos em períodos posteriores. Ainda na Antiguidade, Plutarco defendeu que: “Não escrevemos ‘Histórias’ e sim ‘Vidas’.”²⁷ No lastro dessa afirmação está a concepção de *Exempla*, em que a narrativa da ‘vida de grandes homens’ traz lições para meditar a própria existência. Narrativas em que o real e o lendário se confundem em prol da constituição de um modelo de existência, ou seja, como *magistrae vitae*, seguindo a fórmula de Cícero²⁸.

²⁴ FOUCAULT, Michel. *Do Governo dos Vivos: curso do Collège de France, 1979-1980*. Tradução: Nildo Avelino. SP: Centro de Cultura Social. RJ: Achiamé, 2011.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ REVEL, Judith. *Foucault: conceitos essenciais*. São Carlos: Claraluz, 2005. p. 53

²⁷ DOSSE. *Op. Cit.*, 2009. p. 127.

²⁸ *Ibidem*.

Sabina Loriga destaca que o termo ‘biografia’ surgiu apenas no século XVII com o intuito de “designar uma obra verídica, fundada numa descrição realista, por oposição a outras formas antigas de escritura de si que idealizavam o personagem e as circunstâncias de sua vida (tais como o panegírico, o elogio, a oração fúnebre e a hagiografia).”²⁹ No século XVIII houve uma preocupação em expor a vida íntima do biografado, que em geral se constituía de Reis e Santos, mas cuja prerrogativa intimista conduziu também à vida de poetas e criminosos³⁰, com o intuito de captar o indivíduo, ou seja, compreender as diversas formas de existência.

Sainte-Beuve, no século XIX, faz da biografia um ofício, que imbricada à crítica literária, busca o *homem na sua obra*, e assim a vida familiar de artistas e escritores é perscrutada com o intuito de encontrar respostas para o gênio do artista. As idiossincrasias do artista constituem uma possibilidade de que a singularidade possa tornar-se um valor tipológico³¹. A biografia no século XIX permanece, em geral, dividida entre a crítica literária e o positivismo. Foi o filósofo Wilhelm Dilthey, em oposição à escola metódica que defendeu que: “É na biografia que vemos melhor essa apreciação autônoma da pessoa, própria às ciências da vida.”; e ainda: “O curso da vida humana é a unidade natural que nos é dada para avaliarmos de maneira concreta a história dos movimentos espirituais.”³²; ou seja, o autor (Dilthey) pensou a pesquisa biográfica como uma possibilidade de compreender o processo de individuação – o fato do Eu não permanecer idêntico a si mesmo, sua contínua mudança e objeto de sua reflexão.

Dilthey também contribui para uma melhor compreensão da finalidade de uma obra autobiográfica quando da análise dos escritos de Sto. Agostinho, Rousseau e Goethe, considerando estas obras referências para o autobiógrafo. O autor aponta que em Sto. Agostinho “essa narrativa tem sua meta no acontecimento de sua conversão e todo o evento anterior é apenas uma estação no caminho que conduz até essa meta, na qual se decide o intuito da providência em relação a esse homem.”³³; ou seja, dialogou com uma concepção de destino e concretização de um modo superior para o viver. E, por meio de Rousseau como modelo autobiográfico, “quer alcançar sobretudo o direito

²⁹ LORIGA, Sabina. *O Pequeno X: da biografia à história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 17.

³⁰ *Ibidem*. p. 19.

³¹ *Ibidem*. p. 21.

³² DILTHEY, Wilhelm. *Le monde de l'esprit*. Aubier, 1911. t.1. p. 217 e p.42. *apud* DOSSE. *Op. Cit.* 2009. p. 340.

³³ DILTHEY, Wilhelm. *A Construção do Mundo Histórico nas Ciências Humanas*. SP: Editora UNESP, 2010. p. 176.

ao reconhecimento de sua existência individual”³⁴, ou seja, buscou mostrar que o transcurso de sua vida é significativo para a humanidade, assim a exposição de seus erros e acertos são importantes para o leitor compreendê-lo em sua ‘nobreza’ humana. E, segundo Goethe, “se comporta de maneira histórico-universal em relação à sua existência”³⁵, ou seja, consciente da importância de sua atuação na sociedade no período histórico vivenciado.

Os *Annales* no século XX, especialmente em consonância com o Estruturalismo em negação ao Existencialismo, passaram a rejeitar a história política e o acontecimento e, numa tentativa de constituição de uma cientificidade ou cientificismo, pensaram a história a partir de uma sincronia: regularidade, longa duração, história imóvel, invariantes, civilizações, entre outros aspectos. O sujeito é negado e torna-se produto de determinismos: histórico, econômico, social.³⁶ A negação do sujeito ‘condenou’ a biografia a um eclipse, em que a valorização de uma história imóvel, na longa duração o ator individual foi esquecido, rejeitado.

Sartre, como filósofo do Existencialismo, dedicou suas reflexões ao Eu, tanto em sua escrita autobiográfica *As Palavras* que além de estilo narrativo original trouxe reflexões filosóficas sobre a sua vida; quanto à escrita biográfica em suas obras dedicadas à Flaubert: *O Idiota da Família* e à Genet: *Saint Genet: ator e mártir*.

Ao longo da década de 1970, historiadores e filósofos questionaram o paradigma dos *Annales* e nos anos 1980 eclodiu uma crise nesta corrente historiográfica. Entre as pesquisas que suscitaram novas abordagens, destaca-se o retorno da biografia, trazendo em suas reflexões o sujeito. Entre as novas correntes é possível citar a microhistória italiana, por meio das obras de Carlo Ginzburg e Giovanni Levi. São autores que fizeram pesquisas biográficas de anônimos que deixaram rastros de sua existência em que, por vezes, havia uma única fonte. A microhistória objetiva explicar grandes acontecimentos ou rupturas da História por meio do vivido por um indivíduo ou uma família³⁷.

Outro autor a evidenciar o biográfico foi Michel Foucault, que não se dedicou à escrita biográfica, mas analisou relatos de vida que estavam condenados ao

³⁴ *Ibidem*, p. 177.

³⁵ *Ibidem*, p. 178.

³⁶ RODRIGUES DA SILVA, Helenice. *Fragmentos da História Intelectual: entre questionamentos e perspectivas*. SP: Papirus, 2002.

³⁷ GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. LEVI, Giovanni. *A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do Século XVII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

esquecimento em arquivos, como os escritos de Pierre Rivière e o de Herculine Barbin, publicados em coleção chamada *Vidas Paralelas*, fazendo referência a Plutarco³⁸, porém com indivíduos que o autor designou como ‘infames’, em suas palavras:

É uma antologia de existências. Vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desventuras e aventuras sem nome, juntadas em um punhado de palavras. Vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos. *Exempla*, mas – diferentemente do que os eruditos recolhiam no decorrer de suas leituras – são exemplos que trazem menos lições para meditar do que breves efeitos cuja força se extingue quase instantaneamente. O termo ‘notícia’ me conviria bastante para designá-los, pela dupla referência que ele indica: a rapidez do relato e a realidade dos acontecimentos relatados; pois tal é, nesses textos, a condensação das coisas ditas, que não se sabe se a intensidade que os atravessa deve-se mais ao clamor das palavras ou à violência dos fatos que neles se encontram. Vidas singulares, tornadas, por não sei quais acasos. Estranhos poemas, eis o que eu quis juntar em uma espécie de herbário.³⁹

Os exemplos acima citados destacam uma problemática em relação à biografia, entre a ausência do sujeito no paradigma estruturalista e do ‘grande homem’ do positivismo; ou seja, como abordar a pesquisa biográfica de forma a superar ambas as correntes precedentes. Em especial, Foucault recorre aos ‘homens infames’ com claro objetivo em questionar as biografias dos ‘grandes homens’; enquanto os historiadores da *microstoria* buscam os vestígios, rastros e sinais dos indivíduos que permitem a análise histórica.

Numa outra perspectiva, Jacques Le Goff, oriundo dos *Annales*, após o fim desta também desenvolveu pesquisas biográficas em que apresentou histórias de vida de personagens do século XIII que considerou primordiais para a compreensão deste século. Segundo o autor, a trajetória de vida de *São Francisco* e *São Luís*, ou seja, a individualidade destes personagens influenciou numa mudança de mentalidade e comportamentos, especialmente na Igreja Católica, mas também política e economicamente. As diferenças entre o Santo mendicante (Francisco) e o Rei Santo (Luís), não se limitam apenas às trajetórias de vida, mas também no processo de pesquisa e objetivos das obras. *São Luís* foi publicado na França em 1996, enquanto *São Francisco* em 1999. Mas, este segundo livro é uma coletânea de diversos artigos do autor escritos a partir de 1967, ou seja, em meio à era braudeliana dos *Annales*. Apesar de demonstrar um aprofundamento sobre a vida Francisco de Assis, em especial os documentos sobre o personagem; os artigos revelam que ao longo das décadas em que

³⁸ DOSSE. *Op. Cit.* 2009.

³⁹ FOUCAULT, Michel. *A Vida dos Homens Infames*. In. Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p.203.

foram escritos não houve uma intenção de constituição de uma obra biográfica, mesmo esta foi apresentada e/ou interpretada como tal em 1999. Diferente é a obra *São Luís*, cujo processo de pesquisa apresenta uma clara intenção biográfica, assim como a forma e escrita do livro, conforme evidenciado na Introdução e ao longo do texto. A Introdução aponta uma análise sobre outras biografias escritas a partir de métodos historiográficos, assim como debate a reflexão de historiadores sobre a problemática em torno do método biográfico e do sociólogo Bourdieu sobre a ‘ilusão biográfica’. Ou seja, o autor nos apresenta os caminhos teóricos que acompanharam o desenvolvimento da pesquisa e da escrita desta biografia.

Le Goff, em diversas passagens desses dois livros, evoca a imagem de ‘grande homem’, tanto para o Rei Luís IX, como para o frade mendicante Francisco de Assis – homens que por seus exemplos mudaram o pensar no século XIII, mostrando claramente a admiração do autor em relação aos seus biografados. De fato, na *Introdução* de *São Luís*, o autor expõe que havia decidido fazer a biografia da ‘personagem maior do Ocidente’, o que nos conduz a refletir sobre as motivações dos biógrafos, a defesa de suas teses, ou seja, o momento em que biógrafos defendem seus biografados e o momento em que os acusam. Porém, na contemporaneidade, entende-se que estas biografias mais do que trazer à tona modelos, buscam uma compreensão do humano. Assim, é possível compreender que muitos biógrafos historiadores analisaram um período da história por meio da trajetória de vida de alguns indivíduos e seu contexto. Le Goff explica a ruptura que Francisco de Assis causa na Igreja Católica e no que definiu como modelo de santidade, da mesma forma como o reinado de Luís IX mudou política e economicamente a França, ou seja, atitudes individuais que influenciaram um século. Diferente caminho nos aponta o livro *Herança Imaterial*, de Levi, ao pesquisar as diversas trajetórias de famílias pequena Santena, entre os grandes homens e suas inúmeras biografias e os esquecidos e, quase incógnitos, conduzidos pelas mudanças da história. De fato, observa-se que os ‘grandes’ podem constituir armadilhas aos pesquisadores, tanto pela admiração ou rejeição, quanto pelos documentos pesquisados, pois a produção destes pode conter uma intenção pré-estabelecida, como Le Goff apontou nas hagiografias e biografias de seus pesquisados.

Na Introdução de *São Luís*, o autor apontou que a ‘biografia é uma das maneiras mais difíceis de fazer história’, na sua busca de produzir ‘efeitos do real’, o que conduz o pesquisador a um aprofundamento do estudo sobre a ‘produção de memória e a crítica das fontes’. Cuidado que deve ser ampliado ao pesquisar ‘os grandes’, pois como

destacou Le Goff sobre São Luis: ‘não querem fazer dele só um rei santo. Querem fazer um rei e um santo segundo os ideais dos grupos ideológicos a quem pertencem’. Os silêncios citados por Giovanni Levi em *Herança Imaterial* e os silêncios citados por Le Goff contém intenções diferentes. Levi trabalhou a partir de uma ausência documental, comum aos ‘quase incógnitos’, cujas vidas não são relatadas, perscrutadas, são de fato rastros que permaneceram destas pessoas. Le Goff lidou com silêncios propositais que continham problemáticas ideológicas e disputas políticas, em especial as fontes sobre Francisco de Assis.

Na contemporaneidade a narrativa biográfica aborda sobre o *Mito do Eu*, uma busca de certa individualidade e originalidade em meio à massa anônima, um *Eu* inexistente, constituído a partir da linguagem, ou seja, criado no processo de narrativas biográficas ou autobiográficas. Na biografia/autobiografia, por meio de um exercício de memória e mímeses, pensada num sentido aristotélico, mais do que a imitação, possibilita a construção de sentidos⁴⁰; ou neste caso, a criação do *Eu*, de uma identidade, por meio da narrativa. A escrita de si se estabelece na tensão entre mesmidade e alteridade, mesmo quando o autor se compreende como Outros. Também, seguem modelos conforme abordado por Sabina Loriga⁴¹, oscilando entre o herói e o homem patológico, modelos oriundos do século XIX, mas ainda presentes na escrita biográfica.

Entre as novas abordagens de pesquisa histórica na contemporaneidade temos a História Intelectual que, em sua função de restituição das ideias e elucidar os contextos de produção e de recepção de uma obra, possibilita uma melhor apreensão dos universos intelectuais⁴², sendo a biografia intelectual – voltada para historiadores, filósofos, sociólogos, escritores, artistas – uma das possibilidades de pesquisa que compreende o estudo da obra e a compreensão da atuação deste intelectual na sociedade⁴³. Ou seja, a biografia intelectual deve privilegiar a pesquisa dos textos e biografado em relação ao contexto de sua produção.⁴⁴

Entre as obras a abordar o método biográfico destaca-se o livro *O Desafio Biográfico* de François Dosse, considerado um dos principais aportes de reflexão sobre a escrita biográfica intelectual, em especial seu último capítulo. Porém, é preciso

⁴⁰ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. In: ARFUCH. *Op. Cit.* 2010; DOSSE. *Op. Cit.* 2009; LEJEUNE. *Op. Cit.* 2008.

⁴¹ LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques (org.). *Jogos de escalas. A experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998. pp. 225-249.

⁴² SILVA. *Op. Cit.* 2002. p. 13.

⁴³ DOSSE. *Op. Cit.* 2009.

⁴⁴ SILVA. *Op. Cit.* 2002. p. 12.

destacar que muito do que foi exposto pelo autor neste livro torna-se mais compreensível após a leitura de uma de suas biografias intelectuais, pois as questões elencadas para reflexão tornam-se mais evidentes após apreendermos a prática do pesquisador.

A biografia intelectual de Gilles Deleuze e Félix Guattari⁴⁵ pode ser elencada como uma possibilidade de análise da prática historiográfica de Dosse. Dos biografados destacam-se as obras *O Anti-Édipo* e *Mil Platôs* que propõe uma nova possibilidade psicanalítica: a esquizoanálise e novas interpretações dos conceitos de subjetividade, psicanálise, indivíduo, relações, sociedade.

Pouco da vida privada dos biografados foi apresentada, casamentos e filhos apenas são citados quando relevantes à obra filosófica dos autores, por exemplo, a relação da separação de Guattari com o momento em *La Borde* em que o ‘familiarismo’ é rompido e as relações monogâmicas são ‘boicotadas’ pelos demais membros da equipe da clínica, algo chamado de *kamikaze erótico*. Em questão não está a separação de Guattari, mas sim a concepção de convívio na clínica que deveria ir além do trabalho e defende a “união livre contra o casamento, o intercâmbio sexual generalizado, a liberação das mulheres, chega-se inclusive a perseguir toda forma de casais muito estáveis.”⁴⁶

Mas, voltando a Le Goff, é necessário refletir que Dosse apresentou o ‘seu’ Guattari e o ‘seu’ Deleuze, ou seja, o biógrafo mantém suas exposições idiossincráticas. A biografia intelectual ao suprimir a ‘vida pessoal’ do biografado, também expõe a ‘ilusão biográfica’, pois evidencia a impossibilidade de narrar ‘toda’ uma vida de uma pessoa ou mesmo capturar a essência do seu *Eu*. Respalhada na análise das obras dos autores, extensa documentação e entrevistas, a contribuição filosófica dos biografados são profundamente analisadas e representam uma importante contribuição na compreensão dos textos dos autores, mas ressalto que há uma expectativa em relação à amizade que não é suprida, pensando a amizade como um objeto de interesse filosófico e histórico.

A biografia intelectual pretende ser um contraponto às biografias ‘tradicionais’ que muitas vezes, mesmo fundamentadas na teoria histórica, podem apresentar a linearidade, o anedótico, o indivíduo predestinado. O transparecer de possíveis admirações ou decepções parecem fazer parte do processo investigativo, do historiador

⁴⁵ DOSSE, François. *Gilles Deleuze & Félix Guattari: biografia cruzada*. Porto Alegre: Artmed, 2010.

⁴⁶ DOSSE. *Op. Cit.* 2010, p. 65

que criou expectativas e que as viu frustradas. Não se objetiva ‘humanizar’ os biografados, no sentido de aproximá-los das demais pessoas; a humanidade está posta, de fato mostra como é possível superar o sujeito moderno, não por uma predestinação, mas sim pela elaboração de uma ética de existência.

Pensar esse sujeito que elabora a sua existência, resistente às imposições morais, disciplinares e de controle, exige pensar sua trajetória de vida a contrapelo do referencial teórico e metodológico do que se tem pensado acerca da escrita biográfica, pois na constituição de uma ética de existência “o sujeito não é condição de possibilidade de experiência, não preexiste aos acontecimentos; ao contrário, constitui-se na ação e em redes de relações em que vivencia a experiência”⁴⁷ Elaborar o biográfico a partir do estudo da constituição de uma ética/estética de existência anarquista de Roberto Freire, configura-se como uma possibilidade de escrever uma história do anarquismo de forma libertária, “procurando, na medida do possível, respeitar a temporalidade própria do acontecimento, ou do trabalho de memória sobre este.”⁴⁸ Escrever a história a partir de olhares libertário, permite perceber outros olhares obnubilados pelas escritas autoritárias da história, neste caso, marcados tanto pela história escrita pelos militares e seus apoiadores, quanto pela história estabelecida pela esquerda marxista, que reproduzem uma história “inscrita numa temporalidade aprisionadora, que congela os eventos, reafirma valores competitivos e mostra um caminho desesperançado, único e sem alternativas.”⁴⁹

Linhas de Fuga

Esta tese divide-se em seis capítulos ou seis linhas rizomáticas, divisão necessária para melhor compreender a relação de Roberto Freire e as áreas de atuação intelectual. Para o autor, provavelmente esta divisão seria desnecessária, pois, em sua compreensão, cada experiência estava interligada e amalgamada. O dramaturgo se construiu a partir do psicanalista, o jornalista se transformou em ator, enquanto se utilizou do saber médico para melhor ouvir os seus entrevistados, o terapeuta anarquista se faz pelos jogos teatrais e como repórter investigativo, o anarquista desconstruiu e

⁴⁷ RAGO, Margareth. *A Aventura de Contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Ed. Unicamp, 2013. p. 43.

⁴⁸ RAGO, Margareth. *Entre a história e a liberdade: Luce Fabbri e o anarquismo contemporâneo*. SP: Editora da UNESP, 2001. p. 26.

⁴⁹ *Ibidem*.

renegou todos eles e o escritor os recriou em suas obras literárias. Ao longo dos capítulos, pretende-se problematizar a trajetória intelectual de Roberto Freire com o intuito de compreender como se deu o seu processo de desassujeitamento e a constituição de práticas de si que o conduziram a uma estética de existência anarquista.

No primeiro capítulo, *Joaquim Roberto Corrêa Freire*, faz-se uma breve análise da juventude de Roberto Freire, tendo por base sua autobiografia *Eu é um Outro* e entrevistas que o intelectual concedeu. Neste capítulo, trabalhou-se os modos de subjetivação ao qual Freire foi submetido em sua juventude, sobretudo a imposição da medicina como profissão. O intuito foi de melhor compreender os enfrentamentos e também contradições, como ele mesmo afirma, ao longo da constituição de sua estética de existência anarquista.

Em *A Arte é uma Arma!*, segundo capítulo, é abordado o início da militância artística e política de Freire junto ao teatro paulistano no final dos 1950 e na década de 1960, em que transitou pela Escola de Arte Dramática e o Teatro Arena, além de aproximações com o Teatro Brasileiro de Comédia, Centro de Cultura Popular/RJ e tendo sido diretor do Serviço Nacional de Teatro (atual FUNARTE).

Morte e Vida Severina na Ditadura Militar, terceiro capítulo, aborda a criação do grupo de teatro universitário TUCA da PUC/SP em 1965, no qual Freire foi Diretor Artístico. A primeira peça foi *Morte e Vida Severina*, que fez grande sucesso após ter sido selecionada para o *Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy*, na França.

No quarto capítulo, *O Jornalismo como 'Coragem de Verdade'*, objetiva-se abordar mais detidamente a militância de Freire junto à esquerda marxista e católica e a sua ruptura com o modo de vida burguês ao abandonar o exercício da medicina e da psicanálise. No jornalismo atuou no jornal *Brasil, Urgente* e na revista *Realidade*, como repórter, e na revista *O Bondinho*, em que se aproximou do movimento de contracultura. Também foi criador e fundador da Revista *Caros Amigos*.

No quinto capítulo, *Uma Literatura Menor*, aborda-se os seus livros literários e a forma que dialogam com a sociedade brasileira como um todo e também com outras expressões do anarquismo. Pretende-se trabalhar neste capítulo as semelhanças e, sobretudo, as diferenças com outras literaturas de cunho anarquista.

E, por fim, no sexto capítulo, *Uma Ética de Existência Anarquista*, pretende-se evidenciar a criação e fundamentação da *Somaterapia* e o modo como Freire elabora sua ética de existência anarquista como prática de si em contínua atitude de inservitude voluntária.

Da mesma forma que Freire confrontou-se consigo mesmo em sua autobiografia, por vezes mostrando o *Outro* em si mesmo com quem conviveu, nesta biografia intelectual apresenta-se ainda *outro* Roberto Freire, construído a partir de documentos, fragmentos, rastros e entrevistas, tendo como ‘filtro’ análises historiográficas e filosóficas.

CAPÍTULO 1

Joaquim Roberto Corrêa Freire

Roberto Freire não é um infame⁵⁰, está entre os principais intelectuais anarquistas no Brasil, psiquiatra que concebeu a terapia *Soma*⁵¹ e publicou diversas obras conceituais, memórias e literaturas com viés libertário/anarquista.

Ao transgredir a realidade imposta pelo regime militar no Brasil que evidenciou o homem moderno – “pensado por Heidegger como o homem uniformizado e destinado a servir algum propósito”⁵² – Roberto Freire possibilitou uma reflexão de uma nova ética/estética da existência. A Ditadura Militar coibiu as atividades políticas de esquerda, porém foi em meio à repressão que as discussões sobre o anarquismo retornaram ao Brasil, após a repressão do governo Vargas. É neste contexto de repressão que foi construída a sua militância anarquista, recolocando em pauta reflexões sobre o amor livre, sexualidade e corpo. Para além da discussão política presente nos teóricos clássicos do anarquismo, introduziu a discussão da antipsiquiatria e problematizou a concepção de indivíduo. Freire pensou o anarquismo, o amor livre, a sexualidade e a *Somaterapia* como possibilidades de uma ‘ética de si’, para além do fascismo cotidiano.

Nesta tese, objetiva-se a discussão e a problematização da obra intelectual de Roberto Freire nos momentos em que atuou junto à esquerda marxista durante a Ditadura Militar e, principalmente, sua militância anarquista a partir do final dos anos

⁵⁰ FOUCAULT, Michel. *A Vida dos Homens Infames*. In. Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

⁵¹ Psicoterapia libertária com base em Wilhelm Reich, utilizando-se de dinâmicas corporais com base em jogos teatrais. Busca libertar corpo e mente do paciente das neuroses causadas pela repressão excessiva da sociedade. Em seu desenvolvimento, foi introduzida a Capoeira de Angola como prática psicoterapêutica.

⁵² DUARTE, André. *Vidas em Risco: crítica do presente em Heidegger, Arendt e Foucault*. RJ: Forense Universitária, 2010. p. 94.

1970 até sua morte. Sua obra intelectual apresenta uma grande diversidade: artigos e reportagens do jornal *Brasil, Urgente* e para a revista *Realidade*, peças de teatro, roteiros para televisão e cinema, ensaios e livros sobre o teso, o amor e a anarquia e, posteriormente, a concepção da terapia anarquista *Soma*, além da escrita de diversos romances, livros infantis e letras de música.

Cartografar a trajetória intelectual de Roberto Freire na década de 1960, impõe o desafio de pesquisar as suas diversas áreas de atuação. Atividades que se cruzam, expandem, extinguem e desdobram em linhas rizomáticas, semelhante à experiência de Suely Rolnik em *Cartografias do Desejo*: “Linhas foram surgindo: puxei algumas, deixei outras de lado. Delineou-se uma cartografia. Conectados a outras experiências, os elementos que a compõem podem (ou não) gerar outras tantas cartografias.”⁵³ Da mesma forma, algumas linhas foram escolhidas para ajudar a compreender a afinidade e apropriação da teoria reichiana por Freire no desenvolvimento da *Somaterapia*.

Neste primeiro capítulo, dedicaremos algumas breves linhas a sua formação universitária e as expectativas familiares em relação à vida pessoal e profissional, balizadas num ideário burguês. Compreender as expectativas em torno do jovem Joaquim Roberto ajudará analisar as rupturas com este passado ao escolher a militância e vida anarquista.

A intimidade familiar de Roberto Freire não é objeto de análise desta biografia, mas sim sua obra intelectual e, nesse primeiro capítulo, pretende-se tão somente destacar o que o autor designou como uma tensão entre o ideário de ‘vida burguês’ defendido por sua família, frente a um engajamento político com a esquerda marxista e, posteriormente, um viver anarquista, escolhidos como resistência e ética da existência.

1.1 Jogo de Espelhos

A documentação referente a este período são entrevistas com Roberto Freire concedidas a Jorge Goia nos anos de 2000 e 2001⁵⁴ e que resultou na dissertação de

⁵³ Introdução de Suely Rolnik. In GUATTARI, Felix. ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 13.

⁵⁴ GOIA, Jorge. *Entrevistas com Roberto Freire*. Rio de Janeiro, 07 de dezembro de 2000; Rio de Janeiro, 08 de janeiro de 2000; São Paulo, 16 de fevereiro de 2001; Visconde de Mauá/RJ, 13 de abril de 2001; Visconde de Mauá/RJ, 15 de abril de 2001. In GOIA, Jorge Luis. *Conversações com um Terapeuta Anarquista: Roberto Freire e a Soma*. RJ: UERJ, 2001. Dissertação de Mestrado em Psicologia.

Mestrado *Conversações com um terapeuta anarquista: Roberto Freire e a Soma*⁵⁵ e sua autobiografia *Eu é um Outro*⁵⁶, publicada em 2003, além de entrevistas realizadas com pessoas que foram próximas à Roberto Freire em diversos momentos de sua trajetória.

São duas narrativas distintas em sua forma, porém imbricadas em seus conteúdos e sentidos, sendo a autobiografia possivelmente oriunda das entrevistas realizadas por Jorge Goia, dada a semelhança dos temas abordados em ambas. Lacunas, lugares e nomes esquecidos nas entrevistas foram preenchidos na narrativa autobiográfica, porém o factual é apenas um simples detalhe a diferenciar as duas narrativas. A série de entrevistas impôs a Freire lembrar o passado, não lembranças espontâneas que surgiram em meio a uma conversa, um descanso ou a leitura de um livro, mas sim memórias inquiridas e direcionadas pelo entrevistador que, apesar de invasivo, confere a Freire um caráter de ‘autoridade do narrador’. Tal qual o ‘narrador’ analisado por W. Benjamin, Freire está no papel do ‘mestre’ que narra suas aventuras ao ‘aprendiz’ que se constitui no afã de apreender suas experiências e conhecimentos.

No caso em questão, o intelectual ‘aprendiz’ molda a sua pesquisa e escrita a partir dos rastros e experiências do ‘mestre’, tendo como base essa ‘forma artesanal de comunicação’ que é a conversa, permitindo a narrativa da experiência do vivido (*Erlebnis*). Para Benjamin, a narrativa da experiência de vida, sobretudo a oral, pertence ao mundo artesanal e, como este, estava em transformação no início do século XX, em um tempo que privilegia o saber individualizado, derivado de um monólogo, do escritor lido ou do próprio leitor, a troca de experiências mediante uma conversa ou a narrativa do vivido perde seu espaço⁵⁷.

Durante a realização das entrevistas, Freire e Goia encontravam-se num “limiar”⁵⁸, um espaço de experiência, pois se a modernidade causou, paulatinamente, a destruição da experiência e a fragmentação do viver⁵⁹, Freire fundamentou sua ética de existência anarquista na experiência, no convívio e no compartilhar das ideias e dos corpos. Mesmo não teorizando sobre o conceito de modernidade, desenvolveu ‘técnicas

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ FREIRE, Roberto. *Eu é um Outro*. Salvador: Ed. Maiangá, 2003a.

⁵⁷ BENJAMIN, Walter. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

⁵⁸ O limiar (*Schwelle*) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (*Grenze*). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwelle* (inchar, entumecer). In BENJAMIN, Walter. *Passagens*. p. 535. *apud* BEHRENS, Roger. *Seres Limiares, Tempos Limiares, Espaços Limiares*. In OTTE, George. SEDLMAYER, Sabrina. CORNELSEN, Elcio. *Limiares e Passagens em Walter Benjamin*. BH: Ed. UFMG, 2010.

⁵⁹ OTTE, Georg. *Op. Cit.*, 2012. p. 68-69.

de si' que possibilitaram resistir à barbárie dos tempos modernos. Ou seja, para além das narrativas nas entrevistas, a ética de vida anarquista constitui um 'limiar'. Dessa forma as entrevistas-limiais, como espaços de experiência, tornam-se não apenas uma passagem, mas

uma zona ativa, que contém nela mesma a consciência de efetuar uma passagem, de ser uma passagem. Isso implica que a conexão profunda ou a passagem não são neutras, elas transformam aqueles que a veem, e lhe tomam de assalto. O limiar é uma experiência, ele é a própria experiência da duração.⁶⁰

Segundo Esther Cohen, diante da pobreza de experiências que o mundo moderno impôs à humanidade, Walter Benjamin fez da escrita um meio de “recuperar a memória, de tentar salvar do esquecimento os escombros e as ruínas.”⁶¹ Compreende que a narrativa – falada e escrita – constitui o meio pelo qual é possível restabelecer um espaço de experiência do vivido, portanto muito mais além de vaticinar o fim da narrativa e da experiência, “Benjamin faz da narrativa um projeto filosófico”⁶² em que “encontrar a faculdade de trocar experiências, é o desafio maior do projeto de Benjamin, que acompanha segundo ele de uma audácia fecunda que consiste em não mais separar a figura do escritor da figura do filósofo.”⁶³

Da mesma forma, as entrevistas realizadas por Goia, como um limiar ativo, permitiram que a experiência do vivido por Roberto Freire sobrevivesse ao esquecimento por meio de sua narrativa, em que a reprodutibilidade é utilizada como forma de resistência àqueles que desejam derrotar o anarquismo, condenando-o ao esquecimento:

eu só tive derrotas, não tenho a sensação de uma vitória. Não ganha nunca e está sempre lutando, lutando. (...) Por exemplo, eu não ser noticiado pelos jornais é como se eu não existisse socialmente. Se não me dão nenhum prêmio, se não fazem nenhum reconhecimento à minha obra, a minha ação, eu não existo. Você se lembra como a União Soviética fazia, a cada mudança

⁶⁰ “Comme une zone active, qui contiendrait en elle-même la conscience d’effectuer un passage, d’être un passage. Ce qui est implique, c’est qu’au fond la connexion ou le passage ne sont pas neutres, c’est qu’ils transforment celui qui les voit venir à lui, et qui les emprunte. Le seuil est une expérience, il est à proprement parler l’expérience de la durée qui est nécessaire au loitain pour devenir procle, ou au procle pour laisser battre en lui le loitain qu’il renferme.” BAILLY, Jean-Christophe. *Walter Benjamin et l’Experience du Seuil*. In Europe Revue Littéraire Mensuelle. Dossier Walter Benjamin. 91^o année. N^o 1008. Avril 2013. p. 17.

⁶¹ (...) récupérer la mémoire, de tenter de sauver de l’oubli les décombres et les ruines. COHEN, Esther. *Walter Benjamin et le Langage Critique des Ombres*. In Europe Revue Littéraire Mensuelle. Dossier Walter Benjamin. 91^o année. N^o 1008. Avril 2013. p. 28.

⁶² COHEN-LEVINAS, Danielle. *Philosopher dans la Forme du Temps (récit, expérience et revelation)*. In Dossier Walter Benjamin. 91^o année. N^o 1008. Avril 2013.

⁶³ “retrouver la faculté d’échanger des expériences, enjeu majeur du projet de Benjamin, s’accompagne chez lui d’une audace féconde qui consiste à ne plus séparer la figure de l’écrivain de celle du philosophe.” COHEN-LEVINAS, Danielle. *Le Saut du Tigre*. In Europe Revue Littéraire Mensuelle. Dossier Walter Benjamin. 91^o année. N^o 1008. Avril 2013. p. 04.

da organização política, se pegavam as enciclopédias, os livros e se cortava, ‘limpava’ a história. (...) Eu não ser reconhecido é uma derrota, porque eles venceram na aparência do processo dialético da História, mas houve um desgaste da estrutura para me condenar ao ostracismo. Nesta nossa luta, eles perderam muito.⁶⁴

Nas entrevistas, diferentemente da linearidade da autobiografia, Freire muitas vezes distanciou-se das perguntas do entrevistador, impondo uma narrativa interna, guiada pela descontinuidade da memória, que revelam contrassensos e rupturas, rastros que possibilitam perscrutar outros conhecimentos e análises de sua trajetória intelectual:

Em um universo de terna fugacidade, um rastro é uma chave de conhecimento. Ele está ambigualmente em ausência e em presença. Sendo um resto, ele já não é mais o que foi vivido. Sua presença é a indicação de uma convergência entre o que está ausente e o que está diante dos olhos. Tratar um objeto como rastro implica admitir que ele tem mais de um significado possível.⁶⁵

Desta forma, ao pesquisar sobre a narrativa de Freire em suas entrevistas, realiza-se um trabalho de reflexão sobre os rastros de sua existência de forma a empreender um confronto contra as políticas do esquecimento, portanto ‘salvam-se os escombros e as ruínas’ deste importante projeto de ‘ética de existência anarquista’.

Além da gravação e transcrição das entrevistas, Freire ampliou e desdobrou sua narrativa ao publicar a autobiografia *Eu é um Outro*. Este livro, além de revelar fatos da trajetória intelectual selecionados pela sua memória, revela esquecimentos e silêncios, servindo também para entender como esse último escrito transparece a autorrepresentação outorgada por meio de sua escrita autobiográfica. Essa escrita toma forma de uma cultura de si contemporânea, uma estética de vida anarquista, “uma prática de liberdade, e a natureza construída e transformadora do eu se elaborava em relação às normas sociais.”⁶⁶ O ato de escrever é uma ação política, uma possibilidade de reflexão e difusão das ideias do anarquismo, mas também um encontro consigo, uma forma de exteriorizar experiências vividas, pois “escrevemos algo quando já o consumimos intensamente em nossa mente”⁶⁷; assim, a autobiografia como uma

⁶⁴ FREIRE, Roberto. Entrevista concedida no Rio de Janeiro, 07 de dezembro de 2000. In GOIA. *Op. Cit.*, 2001. Anexos.

⁶⁵ GINZBURG, Jaime. *A Interpretação do Rastro em Walter Benjamin*. In GINZBURG, Jaime. SEDLMAYER, Sabrina (Org.). *Walter Benjamin: Rastro, aura e história*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 112.

⁶⁶ TELLES, Norma. *A escrita como prática de si*. In RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo. *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

⁶⁷ FOUCAULT *apud* VEYNE, Paul. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. RJ: Civilização Brasileira, 2011. p. 228.

escrita/prática de si, também é uma forma de mudar a si mesmo, um exercício filosófico.

Freire certa vez afirmou que “jamais iria escrever uma autobiografia”⁶⁸, e para um desatento olhar externo, a escrita autobiográfica pode parecer um exercício de vaidade, uma forma desmesurada de exaltação do ego. Porém, mais do que ‘consumir o vivido’, uma autobiografia pode ser uma forma de “resistir à dissolução do indivíduo”⁶⁹, diante daqueles que desejam apagar seus ‘rastros’. Possivelmente, as conversas com Jorge Goia em 2000 e 2001, tenham provocado em Freire essa compreensão da escrita autobiográfica como resistência, mas também uma preparação para a morte, algo que o autor elucida claramente em seu livro: “Quero terminar este livro preparando minha partida. Sinto a morte como uma espécie de migração. (...) É apaixonante a decisão de partir. De partir para sempre, como fazem os emigrantes.”⁷⁰ De certa forma, *Eu é um Outro* é também livro-túmulo no qual o “verdadeiro lembrar, a rememoração, salva o passado, porque procede não só à sua conservação, mas lhe assinala um lugar preciso de sepultura no chão do presente, possibilitando o luto e a continuação da vida.”⁷¹

Ao se pensar como sujeito histórico, Freire compreende que sua autobiografia, como testemunho, pode conceder ao leitor uma orientação para a sua vida prática. Como Borges⁷², Freire vive, deixa-se viver em sua narrativa autobiográfica, para que o Outro possa viver sua trama anarquista, mesmo sabendo que o Eu irá se perder

⁶⁸ SCHROEDER, Vera. Entrevista concedida a Carla Fernanda da Silva em abril de 2013.

⁶⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Apagar os Rastros, Recolher os Restos*. In GINZBURG, Jaime. SEDLMAYER, Sabrina (Org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 33 – 38.

⁷⁰ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a.

⁷¹ GAGNEBIN. *Op. Cit.*, 2012. p. 33 – 38.

⁷² “Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo xviii, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páinas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mi podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página.” BORGES, Jorge Luis. *Borges Y Yo*. In *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1960.

definitivamente em sua autorreflexão pautada nos modelos autobiográficos de Rousseau e Goethe.

Roberto Freire escreveu de forma linear sua autobiografia, organizou a experiência do vivido a partir de uma lógica do antes e o depois, constituindo sua narrativa a partir de uma sucessão do tempo como fio condutor com o intuito de tornar sua história inteligível. A voz narrativa evoca a memória dos fatos, o que remete ao *pacto autobiográfico* defendido por Lejeune, que compreende um pacto entre o autor e o leitor, que prevê uma reciprocidade entre as duas partes e não apenas um ‘contrato de leitura’ como numa obra de ficção em que o leitor fica livre para ler ou não⁷³. Ao autor cabe a veracidade dos fatos narrados, que têm como lastro o *nome* do autor e sua história e poderá ser comprovada por meio de provas. Já o leitor “não se deixa levar pelo texto como no caso de um contrato de ficção ou de uma leitura simplesmente documentária, o leitor se envolve no processo: alguém pede para ser amado, para ser julgado, e é o leitor quem deve fazê-lo.”⁷⁴ Demonstra que o seu *momento autobiográfico*, além de rememoração, é também um ato de ordenação em que “contar a história de uma vida é dar vida a essa história”⁷⁵ e uma forma de perpetuar o vivido pela escrita narrativa.

Porém, além da ordenação e perpetuação do vivido, percebem-se outras inquietações presentes no momento da escrita autobiográfica do autor. Em entrevista⁷⁶, muito impressionou a frustração de Freire em relação ao movimento anarquista, em especial à revista *Caros Amigos*, concebida pelo autor a partir do ideário anarquista, mas que tomou rumos mercantis e de apoio à esquerda político-partidária brasileira, negando os ideais apertados e anticapitalistas de Freire. O sentimento de frustração vivenciado no momento de escrita da narrativa revela a preocupação com o desaparecimento de uma estética de existência e de uma concepção política defendida pelo autor:

Este livro poderá mostrar como lutei, como me empenhei, porém sem nunca me entregar antes de perder todas as forças. Mas, o fato é que quase nunca venci. Isso me faz recordar, certamente também como consolo, do título de

⁷³ LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 73.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ ARFUCH, Leonor. *O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. RJ: EdUERJ, 2010. p. 42

⁷⁶ Realizei uma entrevista com Roberto Freire durante o ‘I Encontro Internacional de Cultura Libertária’ em 2000, na UFSC – Florianópolis, em conjunto com a professora Rute Coelho Zendron e os então acadêmicos da FURB – Universidade Regional de Blumenau - Clarice Ehmke, Ricardo Machado, e Roberto Marcelo Caresia.

um romance do autor suíço Jean Ziegler, contando a participação dos anarquistas na revolução: “A Vitória dos Vencidos”. (...) Assim, espero ter deixado claro não estar terminando este livro de forma melancólica, triste e deprimida. Agora não posso mais continuar lutando por estar muito doente, além de velho e impotente para as lutas políticas. Enfim, ferido gravemente em combate, devo me afastar do campo de batalha. Mas ainda tive um resto de forças para redigir este livro, no qual procurei deixar clara a minha compreensão da necessidade absoluta do radicalismo político e ideológico como a única e verdadeira ética revolucionária.⁷⁷

Assim, ao analisarmos sua narrativa, notamos que a autobiografia tornou-se também um inventário e afirmação de uma militância política para o autor, que no momento de escrita passava por uma crise relacionada à cisão do *Coletivo Brancaleone* poucos anos antes; e em relação à *Soma* e o *Anarquismo Somático*, que não encontrou respaldo e aceitação no meio anarquista e acadêmico.

Portanto, o *momento autobiográfico* de Freire também foi marcado pela frustração diante do repúdio à *Soma*, que para ele foi uma importante contribuição para o viver libertário e para um repensar da psicoterapia. Nas páginas de sua autobiografia o autor expressa sua frustração com o fato da Academia rejeitar e ignorar a *Soma*:

Surgida na clandestinidade, no período da ditadura militar, a *Soma* permanecia na marginalidade, sem que o ambiente acadêmico e os profissionais da Psicologia tomassem conhecimento dela. Algumas fofocas contra nós (charlatanice, sem base científica, sem controle acadêmico, sexualidade excessiva e abusiva) evidenciavam sua origem em nossos concorrentes, que as produziam apenas por razões de mercado (perda de clientes para nós). (...) Condenação de nível científico medíocre e lamentável, orientada, evidentemente, por profissionais psicanalistas totalmente desinformados e reacionários.⁷⁸

Esta memória, constituída a partir de experiências, por vezes compreendidas como negativas, conduziu a narrativa a um sentido nostálgico. Lejeune, afirma que “a *nostalgia* leva a coletar todos os vestígios de uma civilização que está desaparecendo”⁷⁹; assim, em sua narrativa nostálgica. Naquele momento, Freire relatou uma experiência anarquista que parecia estar desaparecendo, um anarquismo objeto de estudo acadêmico, mas que não mais despertava o interesse de vivência, percepção que o fazia se sentir vencido em batalha, tanto pelo capitalismo, quanto pelo marxismo.

1.2 Estrangeiro de Si Mesmo

⁷⁷ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. p. 404-405.

⁷⁸ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. p. 341.

⁷⁹ LEJEUNE, *Op. Cit.*, 2008. p. 145.

Roberto Freire iniciou sua narrativa de vida pela adolescência, nada escreveu de sua infância, por não se lembrar, conforme sustentou: “esse período infantil tornou-se para mim um vazio existencial inexplicável. Assim, fico com a absurda e estranha impressão de que minha vida haja realmente começado na adolescência.”⁸⁰ Destacou que foi na adolescência que teve experiências que foram significativas para seu viver libertário, como um elemento fundante de sua personalidade e que podem ser narradas como elementos de origem da trajetória de vida, como o relato da primeira experiência sexual aos catorze anos em que o autor já atribuiu uma atitude libertária, pela qual sua obra literária é conhecida: a possibilidade de viver plenamente a sexualidade transgredindo a moral constituída na sociedade.

Leonor Arfuch, em seu livro *O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, aborda sobre o *mito do Eu*, presente nas biografias e autobiografias que seguem o modelo biográfico contemporâneo em sua constituição, e que Lejeune destacou como “um dos mais fascinantes da civilização ocidental moderna.”⁸¹ Este *Eu* inexistente, constituído a partir da linguagem, ou seja, criado no processo de narrativas biográficas ou autobiográficas. Na autobiografia, por meio de um exercício de memória e mímese, pensada num sentido aristotélico, mais do que a imitação, possibilita a construção de sentidos⁸², ou neste caso, a criação do *Eu* por meio da narrativa. A percepção de que a memória é parte do processo de formação⁸³ faz da narrativa autobiográfica, no recriar da vida, uma forma de sedimentar uma subjetividade pessoal e/ou coletiva, uma referência intelectual em que “saber o que fomos, confirma o que somos”⁸⁴; no caso de Freire uma existência anarquista, que se fez múltipla e em metamorfose como o viver anárquico.

Este conflito de *origem* entre o marxismo e o anarquismo, de fato, foi vivenciado pelo autor no *momento autobiográfico*, marcado pelo afastamento da revista *Caros Amigos*, concebida por ele e o amigo Sérgio de Souza, como uma revista anarquista.

Porém, durante as eleições para a presidência em 2001, Sérgio de Souza – editor da revista – realizou uma reportagem que favorecia o candidato do PT; ou seja, o editor assumiu uma postura partidária relacionada ao que ainda era pensado como uma esquerda marxista. Sua trajetória intelectual foi marcada pelo contínuo embate contra o

⁸⁰ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. p. 10.

⁸¹ LEJEUNE, Philippe. apud ARFUCH. *Op. Cit.*, 2010. p. 128.

⁸² RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. apud ARFUCH. *Op. Cit.*, 2010; DOSSE. *Op. Cit.*, 2009; LEJEUNE. *Op. Cit.*, 2008.

⁸³ LOWENTHAL. *Op. Cit.*, 1981. p. 85.

⁸⁴ *Ibidem*.

capitalismo e também com a esquerda marxista, em que Freire sofreu perdas políticas, mas as perdas afetivas foram as que mais lhe marcaram. Em sua autobiografia, repete em diversos capítulos a frase de um dos mártires de Chicago, o anarquista Adolphe Fischer: “Um anarquista pode ser um marxista, mas um marxista jamais poderá ser um anarquista”⁸⁵; e no seio desta discussão está o autoritarismo marxista, a ditadura do Estado e a perseguição aos anarquistas nos governos socialistas. Mas, sobretudo, uma forma de compreender as atitudes e o rompimento de diversas amizades, por conta de atitudes autoritárias.

Em *Eu é um Outro* Freire trabalhou essa dicotomia – anarquismo/marxismo – por meio da figura de seu primeiro amigo Zé Luís Pati, que lhe proporcionou a descoberta dos textos poéticos e políticos e com quem compartilhou a leitura d’*O Capital* de K. Marx, como destacou, e também, conflitos e brigas sobre política⁸⁶. O amigo, que o autor apresentou como o seu Outro – um alter-ego – representa a origem da sua postura política e a dicotomia com o marxismo. Portanto, foi a partir da adolescência que o autor elaborou e fundou “seu próprio mito, inexoravelmente ligado ao mito das origens”⁸⁷, imbricado a sua vivência e militância anarquista.

Freire remeteu à adolescência sua “subjetividade dissidente”⁸⁸ – dividida entre a atuação marxista e uma constante busca e construção de uma existência anarquista – mas isso não o isentou de viver diversas situações de embate com a esquerda marxista ao longo de sua trajetória, como o rompimento e decepção com os Dominicanos e a Igreja Católica, as brigas com membros do PCB e o desligamento da Ação Popular, em que mostra os conflitos entre o ideal libertário, o catolicismo e o ideário marxista. Freire vivenciou o conflito entre um “inconsciente que protesta”⁸⁹, que sonha, reivindica e idealiza um viver libertário, mas que em sua concepção foi obrigado a viver entre os “tipos ideais” e massificados em meio aos autoritarismos – militar, burguês e marxista – conforme reflexão de Felix Guattari:

Essa cultura de massa produz, exatamente, indivíduos: indivíduos normalizados, articulados uns aos outros segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores, sistemas de submissão. (...) E eu nem diria que esses sistemas são “interiorizados” ou “internalizados” de acordo com a expressão que esteve muito em voga numa certa época, e que implica uma ideia de subjetividade como algo a ser preenchido. Ao contrário, o que há é simplesmente uma *produção* de subjetividade. Não somente uma produção

⁸⁵ GUÉRIN, Daniel. *L’Anarchisme*. Paris: Gallimard, 1981. p. 21.

⁸⁶ LOWENTHAL. *Op. Cit.*, 1981.

⁸⁷ QUINTILIANO, Deise. *Sartre: philia e autobiografia*. RJ: DP&A, 2005. p. 58.

⁸⁸ GUATTARI; ROLNIK. *Op. Cit.*, 2000.

⁸⁹ *Ibidem*.

de subjetividade individuada – subjetividade dos indivíduos – mas uma produção de subjetividade social, uma produção de subjetividade que se pode encontrar em todos os níveis da produção e do consumo.⁹⁰

O jovem Joaquim Roberto, para além das rebeldias adolescentes, vivenciou momentos de resistência e de rendição à subjetividade ‘burguesa’, como designava, empreendida por sua família. Subjetividade alicerçada no contexto sócio-histórico dos anos 1950, cujos dispositivos atuaram sobre sua personalidade durante certo período. A resistência a este processo de subjetivação, posteriormente, permitiu a Freire a elaboração de sua ética de existência anarquista. Entusiasmado pelas conversas sobre literatura com o amigo Zé Luís, pelas leituras conjuntas de Garcia Lorca, Castro Alves, Fernando Pessoa, Antônio Machado, Vinícius de Moraes, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Machado de Assis, entre outros autores, Freire vivia um sonho literário e desejava ser escritor.

Oriundo de uma família da classe média paulistana, cujos pais planejaram a vida dos filhos, de modo que estes dessem continuidade ao legado familiar. Assim, foi-lhe determinada a carreira de médico, assim como foram seu avô e tio. A relutância do adolescente à profissão foi derrotada por meio de inúmeras conversas, nas quais o legado familiar, o sucesso financeiro e a garantia do sustento familiar pautavam os argumentos.

Roberto Freire viveu os privilégios da classe média dos anos 1940 e 1950, com acesso às boas escolas, livros e, sobretudo, o convívio e discussões intelectuais. Por meio dos irmãos de Zé Luís, estudantes de Direito ligados ao Partido Comunista, debateu as ideias marxistas e acompanhou a oposição ao Estado Novo e ao presidente Getúlio Vargas. A participação das discussões anti-Vargas na casa dos irmãos Pati, também proporcionaram ao adolescente Roberto Freire conhecer alguns intelectuais como Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Monteiro Lobato. Além da curiosidade juvenil em conhecer tais personalidades, seu convívio com as discussões intelectuais de esquerda proporcionou-lhe um conhecimento sobre a realidade política brasileira e ditatorial do Estado Novo, experiência que lhe possibilitou adquirir um olhar crítico e um desconforto diante do autoritarismo.

A preparação para o vestibular de Medicina coincidiu com a mudança da família para o Rio de Janeiro, onde foi morar num luxuoso apartamento no bairro do

⁹⁰ *Ibidem.* p. 16

Flamengo⁹¹, aparentemente dividindo-se entre a praia e os estudos. Mas, em uma silenciosa oposição à família, fechou-se em seu quarto perdido num labirinto de livros de John Steinbeck, William Faulkner, Ernest Hemingway, Aldous Huxley e Charles Morgan, além de livros de teoria marxista e anarquista, uma tênue proximidade com os seus planos literários.

O jovem estudante reprovou no primeiro vestibular para a Faculdade de Medicina e o medo da reação dos pais transformou-se em determinação para um enfrentamento e negação da profissão escolhida por eles; mas, ao invés de acusações e recriminações, foi consolado e teve o anúncio da contratação de professor particular para ajudá-lo a passar no vestibular seguinte. Diante de tal estratégia, Freire cedeu e dedicou-se aos estudos para o vestibular de Medicina, pois faltavam ao adolescente, entregue à insegurança e ao medo, argumentos e meios de resistência à imposição familiar. Desta forma, a única possibilidade que conseguia delinear era a submissão à vontade dos pais:

Sinto uma oposição permanente de como o mundo se desenvolve e como eu gostaria de desenvolver minha pessoa. Esta contradição, esta oposição, só foi adquirir um caráter ideológico mais tarde, mas era uma sensação de frustração. (...) Eu tinha a sensação de que estava numa terra estranha. As pessoas eram estranhas e eu precisava conviver com elas. Ou eu me modificava ou eu modificava o ambiente. Tentei me submeter para me modificar e foi impossível.⁹²

Passou no vestibular de Medicina no Rio de Janeiro e a tristeza pelo abandono de seus sonhos literários ampliou-se com uma grave doença do amigo Zé Luís, cúmplice em ideais e sonhos.

Mesmo com o retorno da família para São Paulo, Roberto Freire permaneceu morando confortavelmente na capital brasileira no final da década de 1940, num momento em que no Rio de Janeiro já se vivenciava a diversidade cultural e boêmia dos ‘anos dourados’.

Os estudos de Medicina foram difíceis pelo desconforto de Freire em seguir tal profissão, o sentimento de inadequação para a clínica médica o levou a aproximar-se dos estudos de Biofísica e da pesquisa científica. Assim, tornou-se bolsista no Instituto de Biofísica sob a orientação de Carlos Chagas Filho. Foi um pesquisador aplicado e, por intermédio de seu orientador, obteve uma bolsa de pesquisa no *Collège de France*,

⁹¹ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a.

⁹² FREIRE, Roberto. Entrevista concedida em Rio de Janeiro, 07 de dezembro de 2000. In GOIA. *Op. Cit.*, 2001. Anexos.

onde estudaria sob a orientação do professor Robert Courier, após a conclusão do curso de Medicina no Brasil.

No Instituto de Biofísica conheceu Gessy, também estudante de medicina e bolsista, logo começaram a namorar e casaram-se posteriormente. Em *Eu é um Outro*, Freire expõe a vivência deste primeiro amor, entre encantamentos e o compartilhar das dificuldades enfrentadas, havia também o mal-estar das convenções que um casamento tradicional representa, sobretudo a partir do momento em que começou a questionar mais profundamente ao que se referia como “o modo de vida burguês”⁹³:

A forma como Gessy enfrentava com habilidades e coragem a vida rígida e segregada no Pensionato de Freiras, os pesados estudos na Faculdade de Medicina e o machismo dos estudantes mostrava, como, sem perder a feminilidade, desde mocinha sabia encarar problemas cotidianos com determinação, como nos anos difíceis que vivemos juntos, mais tarde, as dificuldades humanas e políticas no período da ditadura militar.⁹⁴

Freire partiu para Paris em 1952, entusiasmado com as oportunidades que essa experiência no exterior poderia lhe proporcionar como pesquisador, além de ficar eufórico por ir morar na capital francesa, cidade que percorrera na imaginação pela leitura, sobretudo de romances em língua francesa emprestados de sua irmã. Portanto, o agora médico Joaquim Roberto seguia as determinações familiares, de certa forma superando as expectativas ao dedicar-se à pesquisa científica, algo que lhe proporcionaria *status* e segurança financeira.

Em seus dois primeiros meses em Paris, dedicou-se profundamente à pesquisa e à rotina no *Collège de France*. Em suas horas livres passeava pela cidade, em especial o *Quartier Latin* e *Rive Gauche*, também a avenida *Champs-Élysées*, o Museu do Louvre, a Torre Eiffel, entre outros lugares; em contemplação da paisagem, anteriormente imaginada, assim como momentos para leituras e escrita de cartas à noiva no *Jardin du Luxembourg*, próximo à *Rue des Écoles*, onde morava. No *Quartier Latin*, foi reproduzindo o ‘viver parisiense’ percorrendo os cafés e bares nos *boulevards Saint Michel e Saint Germain*, onde encontrou personalidades conhecidas como Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir que avistou no *Café de Flore* e também no *Deux Magots*, além de Edith Piaf, Léo Ferré, entre outros. Viveu a Paris dos cartões postais, uma sucessão de prédios e monumentos consumidos pelo turista, essa nova categoria de homem oriunda da modernidade e que alimenta o desejo de consumo burguês.

⁹³ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a.

⁹⁴ *Ibidem*.



Figura 1 – Paris Década de 1950

Essa rotina mudou quando encontrou o poeta Lêdo Ivo que acompanhava sua esposa Maria Lêda Sarmiento de Medeiros Ivo que escrevia uma tese sobre Arthur Rimbaud, e também Sábato Magaldi, historiador e crítico de teatro e sua esposa Nelly (Edla Van Steen), além do dramaturgo e diretor de teatro Alfredo Mesquita. Esse grupo de estudantes apresentou a Roberto Freire outra Paris; para além da materialidade das pedras e asfalto, ferros e vidros, e da fugacidade dos postais, compartilharam uma experiência diferenciada da cidade: o mundo das artes parisienses e a amizade.

Convencido pelos amigos, mudou-se para o *Hotel de l'Avenir*, na *Rue Madame*, onde eles moravam, no outro extremo do *Jardin du Luxembourg*. Sábato e Nelly, em especial, tornaram-se companhia quase diária em almoços, quando discutiam sobre teatro. Por incentivo de Sábato Magaldi passou a frequentar o teatro e cinema parisienses e a debatê-los com os amigos. Também passou a vivenciar uma intensa vida noturna entre bistrôs e cafés-concerto.

É possível afirmar que Freire foi conduzido do caminhar burguês do turista contemplativo ao caminhar do *flâneur* marginal, que descobre uma cidade de ruas desconhecidas e lugares infames, uma cidade que, agora perpassada pela poesia, pelo teatro e entre músicos conhecidos e anônimos, tomou novas conotações.

No 'refúgio das ruas', Freire buscou apreender uma forma de abandonar a 'existência burguesa' a qual se submeteu⁹⁵. Um anacrônico *flâneur* que buscava a si mesmo e o seu próprio país nas ruas, prédios e praças parisienses, ou ainda no teatro e na arte impressionista, surrealista e cubista, outrora livre e marginal, mas agora estranhamente consagrada nos museus. Nesse sentido, a rua também lhe oferecia outros

⁹⁵ BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os Modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000a.

paradoxos, que foi um contínuo confronto moral diante de sua boa condição financeira que lhe permitia essa experiência e a contestação do capitalismo, a partir do ideário de esquerda que voltava a debater. Se o *flâneur* no final do século XIX tinha ‘consciência da fragilidade de sua existência’, diante da modernidade que o condenava ao desaparecimento⁹⁶, Freire se angustiava pela fragilidade de sua rebeldia boêmia e artística alicerçada no sustento financeiro possibilitado pela situação de classe média de sua família. As ruas parisienses jamais poderiam ser conquistadas por ele, pois “estado de devaneio” e o “prazer do olhar”⁹⁷ próprios do *flâneur* que resistiu à modernidade e à existência burguesa, estavam maculados pela dependência familiar, tanto financeira, quanto num sentido afetivo com base na autoridade paterna.

O convívio com grupo de estudantes de teatro e literatura, as novas leituras e o teatro, reacendeu os antigos conflitos, anteriores à faculdade de medicina, quando rejeitou a imposição familiar quanto à profissão a seguir. Logo, Paris deixou de ser a concretização de um futuro promissor como médico-pesquisador, para se tornar uma possibilidade de fuga da família e, sobretudo, do futuro traçado por seus pais.

Sem perceber as consequências disso, eu estava me preparando para conseguir ultrapassar barreiras que foram produzidas em mim, em relação à arte. Não apenas apreciá-la, mas para poder conviver com ela e para conseguir, se possível, produzi-la. Em Paris eu estava livre, porque sozinho, com bom dinheiro para gastar em todos os prazeres possíveis, aumentando minha cultura em arte, em história e num estilo de vida mais moderno e atual. Portanto, o maior prazer de estar em Paris era, mais exatamente, não estar no Brasil, vivendo apenas de brincadeira o meu outro.⁹⁸

Além da *flanerie* pelas ruas de Paris, Freire entregou-se a outro divagar, um percurso íntimo, guiado pela leitura de autores franceses como Arthur Rimbaud, que o acompanhará em toda a sua trajetória, Albert Camus, Andre Gide, Marcel Proust e o russo Dostoievski, por tradução em francês. Autores intensamente debatidos nas rodas de conversa da esquerda parisiense no *boulevard Saint Germain*, entre existencialistas, comunistas e anarquistas, onde a política era tema de discussões calorosas, em especial as lutas dos militantes pela independência argelina, sendo que a reação francesa à perda da colônia desencadeou a terrível Guerra da Argélia em 1954. A Guerra da Argélia foi o assunto predominante nas ruas e Universidades parisienses nos anos 1950, os debates eram sobre aspectos políticos e militares franceses, mas também se desenrolavam em torno da querela entre Sartre e Camus, portanto a leitura desses autores por Freire se dá

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a., p. 108.

no contexto político e cultural do período. Da mesma forma, Gide⁹⁹, Proust e Rimbaud foram constantemente citados e debatidos, inclusive por Camus e Sartre.

Em 1952, Freire pôde acompanhar o rompimento da amizade entre Sartre e Camus por divergências filosóficas em relação ao engajamento, pensado por Sartre como obrigação do escritor, atitude que defendeu na apresentação da primeira edição *Les Temps Modernes*¹⁰⁰ onde escreveu: “O escrito está *em situação* com sua época. Cada palavra tem consequências. Cada silêncio também.”¹⁰¹ A aproximação de Sartre e Camus se deu pelo compartilhar de ideias e ações contra o nazifascismo junto à Resistência Francesa e, também pela admiração mútua diante das obras publicadas. Camus foi jornalista e editor do *Combat*, jornal clandestino ligado ao Movimento de Libertação francês, que teve como propósito a resistência ao nazifascismo e à invasão alemã à França¹⁰². Em meio à Segunda Guerra publicaram aquelas que se tornariam suas principais obras: *O Estrangeiro*, de Camus (1942) e *O Ser e o Nada*, de Sartre (1943), que tiveram grande repercussão na França e outros países e, de certa forma, tornaram-se referências da filosofia existencialista defendida por Sartre¹⁰³. A ação como escritores engajados contra o nazifascismo e a admiração mútua reforçou a amizade entre eles.

Porém, em 1952 a divergência em duas causas políticas levou ao rompimento dos amigos. Primeiramente, as discussões sobre os campos de prisioneiros políticos na URSS sob o governo de Stálin, Camus os denunciou e Sartre silenciou, como meio de defender a ideia política do socialismo¹⁰⁴. Em paralelo, a intensificação da luta pela independência da Argélia também causou divergências entre os amigos. Camus, nascido na Argélia, posicionou-se contra a independência argelina, mas como um *pied-noir*¹⁰⁵ progressista foi favorável a uma reforma do governo e legislação colonial, buscando uma equidade entre os nativos argelinos e os franceses nascidos no território africano. Sartre, por sua vez, compreendia que a colonização era uma grande violência contra a

⁹⁹ André Gide foi o editor da Gallimard e lançou as obras de Camus e Sartre.

¹⁰⁰ *Les Temps Modernes*, nº 1, outubro de 1945.

¹⁰¹ L'écrivain est *en situation* dans son époque: chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. In SARTRE, Jean-Paul. *Presentation aux Temps Modernes*. In Situations II. Paris: Gallimard, 1948. p. 13. Grifo do texto original.

¹⁰² JARDIN, Emile. *L'Histoire de Combat: Camus*. In Le Nouvel Observateur. 04 de jan. de 2010. <http://tempsreel.nouvelobs.com/albert-camus/20100104.OBS2464/l-histoire-de-combat.html>

¹⁰³ Dossiê Camus. Revue Lire. Nº 420. November 2013.

¹⁰⁴ ANSEL, Yves. *Sartre, la Guerre d'Algerie et Camus*. In Revue Europe. 91º année – nº 1014 – octobre. Paris, 2013.

¹⁰⁵ Franceses nascidos em território das antigas colônias francesas na África.

população africana e defendia veementemente a independência da Argélia, ao mesmo tempo em que fazia severas críticas ao governo francês¹⁰⁶.

O lançamento do livro *O Homem Revoltado* de Camus em 1952, que de certa forma foi uma crítica à obrigação do engajamento defendido por Sartre e também resposta a uma dura crítica de Sartre a Camus na revista *Les Temps Modernes*, causou o rompimento total entre os escritores.

A querela entre os filósofos foi amplamente discutida entre acadêmicos e intelectuais nas ruas e bares franceses, e com a ‘vitória’ de Sartre¹⁰⁷, mais pessoas se engajaram nas lutas e discussões políticas. O engajamento intelectual francês causou impacto em Roberto Freire, uma transformação recente vivida por estudantes, escritores e outros intelectuais exortados por Sartre que, para além de uma escrita comprometida, mas fechada em um escritório, elegeu as ruas como local privilegiado de discussões e lutas. As ruas, como espaço de discussão, permitiam que todos tivessem a possibilidade de discutir os problemas políticos, ou melhor, de se engajarem e assumirem as lutas políticas. E foi esse viver político nas ruas de Paris que o jovem pesquisador vivenciou:

Eu andava nas ruas, aquele período era o do existencialismo (...) e o Sartre tornou-se o grande pensador. E a palavra existencialismo tornou-se popular para designar um tipo de comportamento social de relaxamento completo, de ausência de cuidados físicos... As pessoas andavam sujas, rasgadas, largadas, moravam em porões e contestavam o próprio comportamento existencial, não faziam passeatas, nada disto. Via eles pelas ruas, especialmente no *Quartier Latin*. E eu comecei a entender, a conviver, a conversar com estas figuras e passei a compreender esta revolta deles contra as guerras, os despotismos...¹⁰⁸

A discussão política empreendida pelos franceses despertou em Freire uma inquietação em relação à situação política e histórica do Brasil. Essa inquietação reavivou o autodidatismo de adolescente, quando os seus interesses em relação aos ideais de esquerda foram, de certa forma, conflituosos com o modo de vida burguês que sua família defendia, e tal ‘rebeldia’ fez com que ele estudasse os teóricos de esquerda solitariamente. Da mesma forma, dedicou-se à leitura de história e filosofia com o intuito de compreender as discussões intelectuais dos jovens franceses nas ruas de Paris.

A luta pela independência argelina evidenciou não apenas a situação de colonização africana para Roberto Freire, mas também levantou questionamentos sobre a realidade política, econômica e social brasileira como antiga colônia portuguesa. O existencialismo sartreano pôs em debate ‘a condenação do homem à liberdade’ e

¹⁰⁶ ANSEL. *Op. Cit.*, 2013.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ FREIRE, Roberto. Entrevista concedida em Rio de Janeiro, 08 de dezembro de 2000. In GOIA. *Op. Cit.*, 2001. Anexos.

também a violência colonizadora europeia e a impossibilidade de benefícios para a colônia com a presença opressora do colonizador. De fato, o racismo, a miséria e a morte eram o único destino esperado por aqueles que eram oprimidos pelo sistema colonial¹⁰⁹.

A compreensão da violência política dos dominantes se ampliou pela reflexão diante das palavras de um argelino condenado à execução por ter colocado bombas em colégio primário da elite francesa e *pied-noir* em Argel¹¹⁰. Muitas crianças morreram e a revolta francesa diante de tal ato se manifestava pelo apelo à inocência das crianças assassinadas, argumento que o argelino refutou e contra-argumentou: “Inocentes? Agora elas o são ainda. Mas se a Argélia continuar por muito tempo colônia francesa, crianças inocentes se tornarão, quando adultos, os assassinos do meu povo, de nossas crianças inocentes e sem nenhum remorso!”¹¹¹

Se, inicialmente, esta afirmação chocou Freire, posteriormente possibilitou-lhe uma reflexão sobre o processo histórico da dominação colonial, que se dá pelos dispositivos de manutenção do poder e, de certa forma, também por ‘herança’, como denunciou o argelino sobre o retorno contínuo do sistema colonial, em que os beneficiados “são dotados de um poder de perpetuação da ordem social hierárquica tão ativo e eficaz como estratégias conscientes ou inconscientes dos dominantes.”¹¹² Foi nesse sentido que o ataque às crianças e à escola teve um grande valor simbólico na luta argelina, pois tinha a intenção não somente de matar o colonizador, mas também de destruir uma instituição que simbolizava a perpetuação do sistema colonial:

O sistema escolar opera por divisões: é uma instituição que reconhece, registra, ratifica e amplia a existência de classes sociais, é isto – e não apenas as classes definidas por desigualdades econômicas, mas também estabelecidos e incansavelmente reiniciada por muito mais distinções profundas entre as categorias de indivíduos filtros, indústrias e distribuído no mundo social. O processo de começar muito cedo na infância, e que são tão visíveis.¹¹³

¹⁰⁹ ANSEL. *Op. Cit.*, 2013.

¹¹⁰ Este episódio foi abordado no filme *A Batalha de Argel*.

¹¹¹ FREIRE, Roberto. *Op. Cit.* 2003a. p. 109.

¹¹² “sont dotés d’une puissance de perpétuation de l’ordre social hiérarchisé tout aussi agissante et efficace que les stratégies conscientes ou inconscientes des dominantes.” ERIBON, Didier. *La Société Comme Verdict*. Paris: Fayard, 2013. p. 190.

¹¹³ “Le système scolaire opere les partages: s’il est une institution qui reconnaît, enregistre, ratifie et reconduit l’existence des classes sociales, c’est bien celle-ci – et pas seulement les classes définies par les inégalités économiques: mais aussi instituées et inlassablement réinstituées par de différenciations beaucoup plus profondes entre des catégories d’individus filtros, tries et répartis dans le monde social ao cours de processus qui commencent très tôt, dès l’enfance, et qui sont si visibles..” *Ibidem*. p. 188-189.

A escola da elite francesa como “monumento de barbárie”¹¹⁴ e a manutenção da separação étnica e de classe – entre *pied-noirs* e autóctones argelinos – precisava ser destruída na concepção do militante pela independência da Argélia. Impor ao colonizador o “Estado de exceção”¹¹⁵ ao qual foram submetidos por tantos séculos foi o modo como os rebeldes argelinos encontraram para ‘salvar as ruínas’ de sua história. A violenta realidade africana – pois o debate se estendeu a outros países em igual situação à Argélia – possibilitou a Freire uma referência contextual aos argumentos filosóficos de Sartre e também o aproximou da história e realidade do Brasil como ex-colônia europeia; sobretudo, a continuidade da situação de miserabilidade da grande maioria da população brasileira nos anos 1950, imposta por uma classe dominante ‘herdeira’ dos antigos colonizadores¹¹⁶.

O choque diante da violência entre colonizadores europeus e colonizados africanos impôs a Freire o reconhecimento de sua alienação e “servidão voluntária”¹¹⁷ ao que considerava o ideal burguês de sua família. O contato com os jovens intelectuais, artistas e boêmios franceses pôs em debate o significado e o papel da classe burguesa, assim como a leitura de Marcel Proust e Arthur Rimbaud.

O conflito entre os debates políticos da esquerda e o assujeitamento aos pais impulsionou Freire a buscar uma “reapropriação de si”¹¹⁸ a partir de uma escolha intelectual pela política de esquerda, em que seria possível negar a orientação familiar sobre o seu viver.

A partir da declaração de guerra à Argélia o debate em relação à colonização se acirrou na França, discussões que levaram Freire a refletir mais detidamente sobre a situação política e econômica brasileira, que naquele momento encontrava-se sob o governo de Getúlio Vargas novamente. A reação dos EUA à criação da Petrobrás e a campanha ‘O Petróleo é Nosso!’, permitiu a Freire comparar e analisar a situação de exploração econômica sofrida pelo Brasil, tanto nos séculos de colonização portuguesa,

¹¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o conceito de História*. In Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1995.

¹¹⁵ BENJAMIN. *Op. Cit.*, 1995; AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

¹¹⁶ FREIRE, Roberto. *Op. Cit.* 2003a.

¹¹⁷ LA BOÉTIE, Etienne. *Discours de Servitude Volontaire*. Paris: Éditions Mille et Une Nuits, 1995; ERIBON, *Op. Cit.*, 2013.

¹¹⁸ ERIBON. *Op. Cit.*, 2013.

como na ‘colonização moderna’¹¹⁹ empreendida pelos países do 1º Mundo – assim designados naquele momento –, em especial os EUA.

Motivado pelo espírito engajado das ruas do *Quartier Latin*, decidiu retornar ao Brasil com o intuito de participar das discussões e ações políticas que pudessem conduzir o país a uma situação “semelhante ao que levou à batalha final de libertação de Argel da colonização francesa”¹²⁰ e, assim criar uma trajetória de real independência política e econômica. Para Freire, “essas vivências acumuladas em minha pessoa, eu não estava utilizando criativamente em Paris, onde vivia como um deslumbrado turista aprendiz e neófito deliciado por sua vida boemia.”¹²¹

1.3 Inventário de Sombras

Já faz muito tempo que esquecemos o ritual segundo o qual foi construída a casa da nossa vida. Mas no momento em que vai ser tomada de assalto e já rebentam as bombas inimigas, quantas velharias ressequidas e bizarras estas não põem a descoberto nos alicerces! Quantas coisas não foram sepultadas e sacrificadas sob fórmulas mágicas, que coleção de curiosidades mais horripilante não descobrimos lá embaixo, onde as mais fundas galerias são reservadas ao que há de mais banal na vida cotidiana!

Walter Benjamin¹²²

Roberto Freire justificou o retorno ao Brasil com o propósito de comprometimento de engajamento político, porém uma análise de seu testemunho nas entrevistas e narrativa autobiográfica apontam para um desdobramento diverso do anunciado.

Nas entrevistas há um silenciamento sobre o seu retorno, não um silêncio proposital, mas um dispersar de lembranças diante dos questionamentos do entrevistador. Em *Eu é um Outro* há uma ruptura narrativa considerável; apesar do curto espaço temporal, o autor situa o seu retorno em uma nova parte do livro – Parte III – não apenas um novo capítulo, mas um relato claramente pensado como uma ‘nova etapa’ de sua vida.

¹¹⁹ FREIRE, Roberto. *Op. Cit.*, 2003a. p. 113.

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ *Ibidem.* p. 107.

¹²² BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Importante compreender que uma narrativa autobiográfica pode trazer, na constituição de si como ‘personagem’, certa autoidealização daquele que narra a sua vida. O autobiógrafo se fundamenta em ‘rastros’ do passado, fragmentos de memória e de relíquias materiais, como resíduos dos acontecimentos que representam pequenos vestígios/memórias do passado. O passado narrado não foi necessariamente o que alguém vivenciou como experiência, mas sim interpretações engendradas em suas narrativas, pois “o passado simplesmente como passado é totalmente incognoscível, somente o passado residualmente preservado no presente é cognoscível.”¹²³

Ao refletirmos sobre um tempo psíquico, conforme pensado por Agostinho, em que o “presente do passado é a memória”¹²⁴, é possível percebermos que muito do nosso tempo é dedicado à recordação, a memória é uma constante em nosso presente, estamos permanentemente em contato com o passado, “somente uma concentração intensa numa ocupação imediata pode impedir o passado de vir espontaneamente à mente.”¹²⁵ Como um museu temos um acervo de lembranças, que ora surgem espontaneamente, ora buscamos intencionalmente. Porém, diferentemente de um filme, percebe-se que o sentido dado a estas memórias mudam conforme o vivido, outros significados são atribuídos a antigas recordações, algumas ‘memórias’ são acrescentadas, outras descartadas ou esquecidas. Portanto, a memória é seletiva e, como a história está em constante transformação em que “não se deduz uma interpretação única: mude o olhar, desloque a perspectiva, e surgirão novas interpretações”¹²⁶, novos significados são conferidos à memória. A partir desse processo de seleção do passado é perceptível que a memória tem um caráter individual e coletivo, pois muitas vezes transforma acontecimentos, selecionados como importantes pela sociedade, em experiências individuais, pertencentes à memória.

A fronteira entre história e memória é tênue, como processos de introspecção uma envolve a outra, porém é preciso destacar que são processos diferenciados, pois enquanto a memória é inevitável, a história é contingente e pode ser verificada empiricamente pela pesquisa dos rastros/vestígios do passado¹²⁷.

Outro aspecto do caráter seletivo da memória é o próprio ato de esquecer, pois a memória só tem sentido se esquecermos. Segundo Borges: “Pensar é esquecer uma

¹²³ COLLINGWOOD. *apud* LOWENTHAL. *Op.Cit.*, 1981. p. 67.

¹²⁴ AGOSTINHO. *Confissões*. SP: Ed. Nova Cultural, 2004.

¹²⁵ LOWENTHAL. *Op. Cit.*, 1981.

¹²⁶ JENKINS. Keith. *A História Repensada*. SP: Contexto, 2004. p. 35.

¹²⁷ LOWENTHAL. *Op. Cit.*, 1981.

diferença, generalizar, abstrair. No mundo transbordante de Funes não havia nada a não ser detalhes.”¹²⁸ Esquecer, mais do que inevitável, é desejável; é a memória que reorganiza o nosso passado, não exatamente como ele foi, mas muitas vezes como gostaríamos que tivesse sido. A memória tem um caráter aleatório das lembranças e não sequenciado, organizado como um relato.

Dilthey refletiu a finalidade de uma obra autobiográfica quando da análise dos escritos de Sto. Agostinho, Rousseau e Goethe, considerando estas obras referências para o autobiógrafo. O autor aponta que em Sto. Agostinho “essa narrativa tem sua meta no acontecimento de sua conversão e todo o evento anterior é apenas uma estação no caminho que conduz até essa meta, na qual se decide o intuito da providência em relação a esse homem.”¹²⁹. Nesse sentido, dialoga com uma concepção de destino e concretização de um modo superior para o viver. Rousseau como modelo autobiográfico, “quer alcançar sobretudo o direito ao reconhecimento de sua existência individual”¹³⁰, busca mostrar que o transcurso de sua vida é significativo para a humanidade, assim a exposição de seus erros e acertos são importantes para o leitor compreendê-lo em sua ‘nobreza’ humana. E Goethe, “se comporta de maneira histórico-universal em relação à sua existência”¹³¹, ou seja, consciente da importância de sua atuação na sociedade no período histórico vivenciado.

Leonor Arfuch¹³², referenciando Paul de Man, defende que para além de uma escrita autobiográfica, existe um *momento autobiográfico*, um dos pontos de diferença em relação à escrita de uma biografia, que envolve a pesquisa de documentos, entrevistas e análises. A escrita autobiográfica é um ato, uma prática do indivíduo que a escreve, baseado em sua memória e na criação narrativa de sua vida. Para Dilthey “a autobiografia é a forma mais elevada e mais instrutiva, na qual a compreensão da vida vem ao nosso encontro.”¹³³ Proporciona ao autobiógrafo um momento de reflexão sobre o seu viver e também uma segunda vida, um recriar-se por meio da narrativa. O exercício de autorreflexão torna-se um momento de compreensão do sentido e transcurso da vida, momentos diversos deste caminho para iniciar o seu relato, ignorar a infância ou compreendê-la como importante na constituição de sua personalidade, ou

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ DILTHEY, Wilhelm. *A Construção do Mundo Histórico nas Ciências Humanas*. SP: Editora UNESP, 2010. p. 176.

¹³⁰ *Ibidem.*, p. 177.

¹³¹ *Ibidem.*, p. 178.

¹³² ARFUCH. *Op. Cit.*, 2010, p. 30.

¹³³ DILTHEY. *Op. Cit.*, 2010. p. 178.

outros momentos compreendidos como significativos. O exercício de memória e esquecimento é uma constante na escrita autobiográfica e expõe os detalhes pensados como essenciais em sua formação. A narrativa autobiográfica pode ser uma prática de si, um exercício de autorreflexão, em que o passado torna-se presente e o autor passa a “elaborar uma história para si (e para os outros). (...) é a maneira pela qual as pessoas criam, em parte, suas identidades.”¹³⁴

Em sua ruptura narrativa, Freire nos mostra que suas aspirações de engajamento político de esquerda foram se esvanecendo diante da decisão de se casar e, novamente, das expectativas familiares no que concernia ao exercício da medicina, que lhe possibilitaria o *status* social almejado pela família. Seria então a euforia política e artística vivenciada na capital francesa um capítulo encerrado, conforme materializado nas páginas de seu livro?

De fato, o jovem estudante foi diversas vezes ‘resgatado’ ao longo da sua narrativa. E ‘resgate’ é dito aqui no sentido que há uma tentativa de ‘salvar’ o jovem e sua fuga do processo de assujeitamento familiar e profissional.

O cerne deste capítulo é buscar uma compreensão dos processos de sujeição de Roberto Freire, com o intuito de compreender os seus processos de rupturas e ‘reapropriação de si’. Sobretudo, a forma como o exercício de resistência e ‘técnicas de si’ – conforme abordado por Foucault – funda a sua ética de existência anarquista. Dessa forma, faz-se necessário realizar duas considerações importantes para a discussão, uma referente à relação com o seu pai e a família e a outra à medicina e pesquisa científica.

1.3.1 A sombra do pai

E por isso uma coisa nunca pode ser reparada: ter deixado de fugir da casa de seus pais.

Walter Benjamin¹³⁵

Freire, em alguns momentos de sua narrativa, reporta ao pai – Joaquim – como figura autoritária, referindo-se constantemente a dificuldade de comunicação com pai, e atribuindo a sua gagueira até a adolescência como originária desta relação¹³⁶. Sobre a

¹³⁴ JENKINS. *Op. Cit.*, p. 42.

¹³⁵ BENJAMIN. *Op. Cit.*, 1987.

¹³⁶ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. p. 21.

morte do pai escreveu: “Eu o sabia ser o maior responsável pelo descaminho de minha vida, mas por amá-lo e respeitá-lo tanto, me submetia à sua vontade autoritária, mas aparentemente silenciosa e protetora.”¹³⁷

A lembrança do pai foi marcada por sua presença “silenciosa e protetora” como uma sombra que o encobria e o lançava à escuridão, mas que ao mesmo tempo lhe proporcionava estabilidade financeira.

Para além do assujeitamento da sexualidade, as aspirações burguesas impõem aos sujeitos outras ordens como “códigos fundamentais de uma cultura – aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas – ficam, logo de entrada, para cada homem, as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais se há de encontrar.”¹³⁸ Ordens estas que também os mantêm “contidos, mudos e hipócritas”¹³⁹ no afã de conquistar a ascensão social e financeira.

O pai – nas palavras de Freire – foi um “comerciante, muito trabalhador, em sua vida ele passou de empregado a gerente e, finalmente, chegou a diretor de grandes empresas. Preocupava-se com a necessidade de ascensão social e em ganhar sempre mais dinheiro, *como todo homem ambicioso de classe média*.”¹⁴⁰ Ao atribuir ao pai um comportamento de uma classe social, Freire nos oferece condições de possibilidades de compreender os aspectos da subjetividade burguesa ao qual foram submetidos, como tramas invisíveis engendradas no “interior da história”¹⁴¹. Dessa forma, compreende-se que o ser humano “já é em si mesmo o efeito de uma sujeição bem mais profunda que ele.”¹⁴² Nesse sentido, a subjetividade deste ‘ambicioso homem de classe média’ é uma produção histórica, inserida numa “rede de instituições, de práticas”¹⁴³ que transformam todas as relações humanas em relações econômicas. Dessa forma, certas profissões – como a de médico – a rede de relações sociais e um ‘bom’ casamento, tornam-se um investimento na luta por reconhecimento, e garantir aos filhos ‘suas riquezas e

¹³⁷ *Ibidem*. p. 120.

¹³⁸ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo, Martins Fonte, 2007. p. XVI

¹³⁹ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1988. p. 09.

¹⁴⁰ FREIRE, Roberto. *Op. Cit.*, 2003. p. 21. Grifo nosso.

¹⁴¹ “Um sujeito se constitui no interior mesmo da história, e é a cada instante fundado e refundado pela história.” FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 1996.

¹⁴² FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p. 31.

¹⁴³ FOUCAULT. *Op. Cit.*, 1996. p. 138.

prosperidades' é uma prerrogativa do "bom governo familiar"¹⁴⁴ e um meio de consolidar a ascensão social.

Naquele momento de sua vida, Freire ainda não tinha a leitura e discussão sobre a família que marcou sua obra literária e suas discussões terapêuticas; de fato a inadequação e o questionamento ao modo de vida burguês se chocavam com o sentimento de amor à família, assim ele viu na sujeição ao 'governo' do pai a única forma possível para um bem viver, da mesma maneira o casamento tradicional tornou-se a única possibilidade de viver o amor por sua noiva Gessy.

Compreendeu esse período como "contradições"¹⁴⁵ do seu viver, diante da existência anarquista e dos embates e rupturas que ocorreram em seu processo de "se constituir como sujeito de sua própria existência"¹⁴⁶; ao rejeitar este modo de vida e sua compreensão de mundo pelo viés capitalista do enriquecimento, status e sucesso profissional como médico, mas mesmo assim continuar amando os pais e irmãos.

O jovem Benjamin, em semelhante embate ao de Freire, escreveu em 1913:

Nossa luta para a responsabilidade, estamos travando contra o oponente mascarado. A máscara do adulto se chama 'experiência'. Esta máscara é inexpressiva, impenetrável; é sempre a mesma. O adulto já vivenciou tudo: juventude, ideais, esperanças, a mulher. Tudo foi ilusão. Frequentemente, somos intimidados ou amargos. Talvez ele estivesse certo. Argumentar o quê? Nós ainda não vimos nada.¹⁴⁷

Em sua 'rebeldia de juventude'¹⁴⁸, Benjamin culpou a 'experiência' pelos conflitos vivenciados com os adultos, experiência esta que posteriormente lamentou o seu desaparecimento, diante da modernidade industrial e burguesa que provocou um

¹⁴⁴ "Governar uma casa, uma família, não é essencialmente ter por fim salvar as propriedades da família; é ter como objetivo os indivíduos que compõem a família, suas riquezas e prosperidades; é prestar atenção aos acontecimentos possíveis, às mortes, aos nascimentos, às alianças com outras famílias." *A Governamentalidade*. In FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

¹⁴⁵ FREIRE, Roberto. Entrevista concedida em Rio de Janeiro, 08 de dezembro de 2000. In GOIA, Jorge Luis. *Op.Cit.* 2001.

¹⁴⁶ "se constituer comme sujet de sa propre existence." REVEL, Judith. *Dictionnaire Foucault*. Paris: Ellipses, 2007. p. 128

¹⁴⁷ "Notre lutte pour la responsabilité, nous la menons contre un adversaire masque. Le masque de l'adulte s'appelle 'expérience'. Ce masque est sans expression, impénétrable; c'est toujours le même. L'adulte a déjà tout vécu: jeunesse, idéaux, espoirs, la femme. Tout fut illusion. Souvent, nous sommes intimidés ou amers. Peut-être a-t-il raison. Que lui rétorquer? Nous n'avons encore rien vécu." BENJAMIN, Walter. *Expérience*. In LAVELLE, Patricia.(org) *Cahier L'Herne: Walter Benjamin*. Paris: Éditions L'Herne. 2013. p. 158.

¹⁴⁸ Em 1929, Benjamin anota abaixo do seu texto de juventude: 'Dans um essai precoce, j'ai mobilisé toutes les forces rebelles de la jeunesse contre le terme d'expérience. Or désormais, ce mot est un élément porteur dans bien des questions qui me sont propres. Malgré tout, je me suis resté fidèle. Car mon attaque transperce le terme sans l'anihiler. Mon attaque penetre jusqu'au coeur de la chose même. In LAVELLE. *Op.Cit.*, p. 159.

‘amortecimento dos sentidos’¹⁴⁹. Em anotações posteriores ‘corrigiu’ seu texto e procurou salvar a ‘experiência’, não sem deixar claro que “meu ataque penetra até o coração da coisa em si”¹⁵⁰; ou seja, ainda condenando a forma como os jovens são submetidos por seus pais ao modo de vida por eles escolhido, em nome de certa ‘experiência’ do já vivido e, sobretudo, a forma como estes jovens, em sua vida adulta, repetem a mesma imposição intolerante pela qual passaram¹⁵¹.

A ‘experiência’ e a ‘família’ são enunciados usados como forma de coerção e assujeitamento, estratégia que tem como objetivo fazer calar os ‘rebeldes’, mas, sobretudo, constitui-se como um ‘dispositivo’ de poder para manter em funcionamento os pressupostos do modo de vida burguês. Para a família de Roberto Freire, o seu retorno ao Brasil significava a consolidação do ‘investimento’ em sua educação, portanto esperava-se dele como retribuição a adequação ao modo de vida que lhe fora designado. Assim, da mesma forma que do “homem ao homem verdadeiro, o caminho passa pelo homem louco”; em Freire, “a constituição de si como sujeito de sua própria existência”¹⁵², passou pelo enfrentamento e resistência ao processo de assujeitamento familiar, compreendido como burguês e autoritário.

O retorno de Roberto foi marcado por uma rápida sucessão de eventos, como a volta ao trabalho com os professores Antônio Conceiro e Carlos Chagas Filho, o casamento com Gessy, logo após o nascimento do primeiro filho e a morte do pai. Entre a benevolência estratégica da família e a nova ‘responsabilidade’ que o casamento lhe impôs como ‘homem de família’, o sonho de escritor acalentado na *flanerie* parisiense foi sufocado.

A relação com sua noiva foi marcada por uma concepção rígida e tradicional de relacionamento, em que o sexo fora do casamento era interdito. Gessy era órfã de mãe e filha de um fazendeiro que estabeleceu uma relação bastante autoritária com as filhas, com base na concepção de ‘autoridade paterna’ e em fundamentos cristãos, imposições aceitas e reproduzidas por suas filhas¹⁵³.

O sentimento de incompletude e emergência do sexo foram motivadores para a concretização do seu casamento nos moldes ‘tradicionais’, segundo Freire. O casamento

¹⁴⁹ BENJAMIN. *O Narrador. Op. Cit.*, 1995.

¹⁵⁰ “mon attaque penetre jusqu’au coeur de la chose même.” BENJAMIN. *Expérience. In LAVELLE. Op. Cit.*, 2013. p. 159.

¹⁵¹ Le jeune homme será bienveillant, une fois adulte; le philistin est intolérant. BENJAMIN, Walter. *Expérience. In LAVELLE, Op. Cit.*, 2013. p. 159.

¹⁵² FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

¹⁵³ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a.

– heterossexual e monogâmico – como um dos alicerces da ordem burguesa se insere “nesses processos contínuos e ininterruptos que sujeitam os corpos, dirigem os gestos, regem os comportamentos.”¹⁵⁴ A repressão sexual, pensada como ‘economia’ dos corpos, não evita apenas o desperdício de energia para a produção de riquezas¹⁵⁵, ela torna-se um dispositivo para a emergência do casamento monogâmico e heterossexual, cuja legitimação se constitui numa necessidade para a manutenção da ordem burguesa. Dessa forma, o casamento tornou-se um dispositivo do processo de assujeitamento de Freire às aspirações de sua família, que o auxiliou com o pagamento do aluguel de um apartamento em Copacabana e aquisição de mobília.

A situação se intensificou com o nascimento do primeiro filho, cujas responsabilidades de ‘sustento e boa educação’ perpassam pela concepção do bem viver de uma família de classe média. A partir do casamento e aconselhado pela ‘experiência’ dos adultos o sujeito passa a reproduzir em seu cotidiano ‘gestos e comportamentos’ que outrora teria questionado e rejeitado.

A morte do pai, que poderia ter ocasionado uma ruptura com o processo de subjetivação, gerou novas responsabilidades, pois coube a Freire administrar a empresa atacadista da família, que precipitou sua mudança para São Paulo, onde passou a morar com sua mãe.

Porém, o desconhecimento das atividades de vendas e administração empresarial, fez com que perdessem a empresa para o antigo sócio do pai, fato que conduziu Freire à prática médica.

Na maturidade, Freire possuía o arcabouço teórico necessário para analisar sua relação com a família a partir de “aspectos filosóficos, da compreensão da vida, do sentido da vida, os aspectos sociológicos, das organizações sociais”¹⁵⁶, ou seja, entender as ‘sujeições profundas’ que os moviam, sem deixar de questionar os motivos para a sua subjetividade dissidente: “não entendia porque, no meio daquela família, era o único assim. Todos os outros [irmãos] se adaptavam e gostavam, começaram a ganhar status, dinheiro, alegria. E eu me sentia muito mal ali e não tinha nenhuma explicação.”¹⁵⁷

A sua experiência, o estudo da obra de Wilhelm Reich e os anos trabalhando com terapia de grupo fez com que se tornasse bastante crítico quanto à concepção e

¹⁵⁴ FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.p. 33.

¹⁵⁵ FOUCAULT. *Op. Cit.*, 1986.

¹⁵⁶ FREIRE, Roberto. Entrevista concedida em Rio de Janeiro, 08 de dezembro de 2000. In GOIA, Jorge Luis. *Op.Cit.* 2001.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

formação da família na sociedade. Para Freire: “a família burguesa é muito perigosa. Nós procuramos na *Soma* fazer as pessoas entenderem o poder deformador que a família tem sobre a juventude. Criando nela a neurose da dependência. Esta dependência que no início é mais afetiva, vai se ampliando depois, na escola, no meio social.”¹⁵⁸

Se num primeiro momento Freire sucumbiu às pressões familiares e sociais, sua subjetividade dissidente reagiu à imposição familiar. Foram muitos anos entre a formação em Medicina, o casamento e o exercício da profissão nos quais Freire vivenciou momentos de angústia e negação, mas, sobretudo, o sufocamento da possibilidade de vivência de uma experiência diferenciada àquela orquestrada por seus pais.

Apesar de sua determinação em Paris, o rompimento com o ideal de vida de sua família se constituiu num processo longo, no qual o casamento teve um papel determinante. O processo de ruptura foi se aprofundando a partir do engajamento político com a esquerda marxista e, principalmente, com o seu envolvimento com o teatro.

1.3.2 A sombra da ciência

É o labirinto que faz o Minotauro, não o inverso.

*Michel Foucault*¹⁵⁹

Após a perda da empresa para o antigo sócio do pai, aconselhado e ajudado por um tio paterno, Freire iniciou estágio no Hospital das Clínicas, e logo depois começou a trabalhar como médico em uma empresa em São Paulo.

Na busca por adequação em alguma área médica, realizou estágios em psiquiatria como estudante no Rio de Janeiro e, posteriormente, no Pinel em São Paulo, onde trabalhou em ambulatorios, sendo a psiquiatria, segundo ele, uma de suas piores experiências na área médica,

¹⁵⁸ FREIRE, Roberto. Entrevista concedida no Rio de Janeiro, 15 de abril de 2001. In GOIA, Jorge Luis. *Op.Cit.* 2001.

¹⁵⁹ ‘C’est le labyrinthe qui fait le Minotaure: non l’inverse.’ FOUCAULT, Michel. Pourquoi réédite-t-on l’œuvre de Raymond Roussel? Un précurseur de notre littérature moderne. Dits et Écrits I, texte 26. p. 452. Paris, Gallimard, 2001. apud REVEL, Judith. *Expériences de la pensée: Michel Foucault*. Paris: Bordas, 2005. p. 35.

A profissão do psiquiatra é uma farsa. Ele não faz absolutamente nada pelo cliente. Apenas ameniza a dor que os internados podem estar sentindo, mas sem nenhum prognóstico de cura. E os métodos eram anticientíficos, como por exemplo, o eletrochoque (...). Eu assisti inúmeros eletrochoques, diariamente. Fui obrigado a aplicar uma vez, foi uma das coisas horríveis que já fiz na procura da ciência. Mas a minha formação científica localizou todas estas falhas. E me deu uma repugnância total pela psiquiatria, porque eu achava que era uma ciência falsa, lesiva.¹⁶⁰

Também fez uma especialização em endocrinologia, justificando o seu interesse pela área devido ao trabalho como pesquisador: “publiquei um trabalho com o professor Courrier sobre o efeito do estrogênio na gravidez. E isto me fez estudar bastante a endocrinologia, que me pareceu uma ciência interessante, são hormônios que modulam o comportamento.”¹⁶¹

A medicina como saber disciplinar tem sua constituição em uma prática normatizadora, a emergência da “medicalização nunca foi tão forte e incitante. O que significa dizer que é no seio do exercício da medicina que hoje se encontra os lances de poder mais graves, mais fundamentais.”¹⁶² Como rua de mão dupla, o médico-cientista que produz saberes que moldam a subjetividade coletiva, também é sujeito sujeitado destes saberes disciplinares; pois para por em movimento esse processo de subjetivação, faz-se necessário que os sujeitos desses saberes disciplinares também se constituam a partir deles num processo de assujeitamento. Nesse sentido, a pesquisa científica, como fuga da prática médica, sujeitou Roberto Freire a um discurso em que a ‘verdade científica’ é compreendida como dogma. Em entrevista a Jorge Goia, ressaltou:

No College de France, eu me aprofundi no conhecimento científico, o que era ciência, como é que se entende a ciência, como se usa a ciência como referencial de informação da verdade, da mentira, do falso, do real, etc. E esta formação foi muito sólida. Lá trabalhou o Claude Bernard, que foi quem praticamente criou as normas do estudo científico, como se avalia a ciência, a utilidade da ciência, como se estabelece os padrões científicos daquilo que a gente observa, afastando completamente avaliações espiritualistas, religiosas, hipotéticas, para que a gente visse as coisas e aprendesse a ver como elas realmente eram, delas para nós, e não de nós para elas, de nós para elas vinha depois. Estes estudos me fizeram um bem fantástico, porque pela primeira vez me deu um embasamento. As coisas que eram vistas e vividas empiricamente passaram a serem vistas cientificamente.¹⁶³

¹⁶⁰ FREIRE, Roberto. Entrevista concedida no Rio de Janeiro, 07 de dezembro de 2000. In GOIA, Jorge Luis. *Op.Cit.* 2001.

¹⁶¹ *Ibidem.*

¹⁶² EWALD, F. Foucault et l’actualité. In *Au risqué de Foucault*. Paris: Centre George Pompidou, 1997. p. 210. *apud* CARVALHO, Alexandre Filordi de. *História e Subjetividade no Pensamento de Michel Foucault*. São Paulo: USP, 2007. Tese de Doutorado.

¹⁶³ FREIRE, Roberto. Entrevista concedida no Rio de Janeiro, 07 de dezembro de 2000. In GOIA, Jorge Luis. *Op.Cit.*, 2001.

Compreender o ‘labirinto’ em que se insere o sujeito, ou seja, sua história e seu processo de formação¹⁶⁴, faz-se necessário para analisar como se deu a ‘fuga’ deste ‘labirinto’ que prende e molda os sujeitos.

Parece-me que, se quisermos analisar a genealogia do sujeito nas sociedades ocidentais, temos de levar em conta não apenas as técnicas de dominação, mas também as técnicas do eu. Digamos que se tem de levar em conta a interação entre estes dois tipos de técnicas, os pontos em que as tecnologias de dominação dos indivíduos uns sobre os outros recorrem a processos pelos quais o indivíduo age sobre si próprio e, em contrapartida, os pontos em que as técnicas do eu são integradas em estruturas de coerção.¹⁶⁵

O consultório de endocrinologia, em que conquistou um número considerável de pacientes, foi uma grande frustração profissional, pois se tornou referência para o tratamento de obesidade entre “senhoras gordas da alta sociedade paulistana.”¹⁶⁶ Além do tratamento hormonal e dieta, buscou, por meio de consultas mais longas, informações sobre os hábitos de vida de pacientes obesos; e a diferenciação na forma de atendimento levou os clientes a emagrecerem e indicá-lo a outras pessoas. O grande número de clientes permitiu-lhe uma confortável vida de classe média, mas não uma realização pessoal, segundo Roberto Freire: “Tornei-me um sucesso clínico, sem amar nem um pouco o que fazia. Era Eu, não o outro, que emagrecia os clientes.”¹⁶⁷

Porém, foi no consultório que encontrou o seu fio de Ariadne, novas possibilidades de retornar ao debate político e social, pois o tratamento de um rico herdeiro industrial de São Paulo contra a obesidade rendeu-lhe um convite para dirigir o serviço médico desta empresa. O atendimento a operários, cujas doenças muitas vezes eram originárias da exploração do trabalho pela empresa, em confronto com os pacientes de seu consultório de endocrinologia e suas frustrações pessoais (que os levavam a obesidade), impuseram a Freire novamente o dilema e questionamentos sobre as idiossincrasias do mundo burguês e “o comportamento egoísta das pessoas.”¹⁶⁸ O ‘chão da fábrica’ o levou novamente às leituras políticas:

Foi uma coisa fantástica, porque eu acho que aprendi muito sobre Marx convivendo com a relação operário e patrão, estando no meio, acompanhando os desequilíbrios sociais da vida, desequilíbrios emocionais, psicológicos, do fato de uma pessoa ter de sobreviver sobre o jugo, o domínio, a força, o autoritarismo do patrão. Eu entendi com isto toda a teoria marxista. (...)

¹⁶⁴ ‘O sujeito tem uma gênese, o sujeito tem uma formação, o sujeito tem uma história; o sujeito não é original.’ FOUCAULT, Michel. *La scène de la philosophie*. Dits et Écrits III, texte n° 234. Paris, Gallimard, 1994. p. 590. apud CARVALHO. *Op. Cit.*, 2007; REVEL. *Op. Cit.*, 2005.

¹⁶⁵ FOUCAULT, Michel. *Verdade e subjectividade*. Revista de Comunicação e linguagem. n° 19. Lisboa: Edições Cosmos, 1993. p. 203-223.

¹⁶⁶ FREIRE, Roberto. *Op. Cit.*, 2003a. p. 123.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ibidem*. p. 124.

Depois desta convivência, eu fui ler toda a obra de Marx e outros autores, e me convenci que o socialismo era indispensável para a saúde social.¹⁶⁹

Por meio do marido de uma cliente, iniciou o curso e sessões de psicanálise na Sociedade Internacional de Psicanálise em São Paulo com o austríaco Henrique Schlomann, psicanalista de formação freudiana. O processo de aprendizado não foi tranquilo, pois as teorias freudianas causaram diversos questionamentos, sobretudo, nas palavras de Freire: “porque elas não batiam com o meu conceito de informação científica.”¹⁷⁰ Uma certa inquietação e o questionamento à teoria freudiana o levaram a abandonar a psicanálise no início dos anos 1960. Apesar da rejeição às teorias freudianas, dentre as quais apenas reconheceu a descoberta do inconsciente, foi este primeiro contato e os anos de estudo e análise que também lhe possibilitaram uma leitura aprofundada da obra de Wilhelm Reich e a criação da *Somaterapia*.

A prática como psicanalista levou-o a questionar a passividade do analista, e ainda mais a teoria e prática psicanalítica. Inquieto e frustrado, lembrou-se do amigo Alfredo Mesquita e de seus diálogos sobre o teatro, e resolveu procurá-lo na Escola de Arte Dramática – EAD –, onde também reencontrou Sábato Magaldi¹⁷¹. O reencontro com os amigos de Paris, em 1957, reaproximou-o do teatro e do convívio com o meio artístico. Logo depois, tornou-se professor de Psicologia da Arte e Psicologia do Ator na EAD.

O teatro, a princípio, pensado por Freire como uma possível “linha de fuga”¹⁷², criou condições de possibilidades para a ruptura do processo de subjetivação familiar e

¹⁶⁹ FREIRE, Roberto. Entrevista concedida no Rio de Janeiro, 07 de dezembro de 2000. In GOIA, Jorge Luis. *Op.Cit.* 2001.

¹⁷⁰ *Ibidem.*

¹⁷¹ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. p. 125.

¹⁷² “A linha de fuga é uma *desterritorialização*. Os franceses não sabem bem do que se trata. Evidentemente, eles fogem como todo mundo, mas acham que fugir é sair do mundo, mística ou arte, ou então que é algo covarde, porque se escapa aos compromissos e às responsabilidades. Fugir não é absolutamente renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É igualmente fazer fugir, não obrigatoriamente os outros, mas fazer fugir algo, fazer fugir um sistema como se arrebenta um tubo... Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia.” DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

Ainda sobre o conceito de ‘linha de fuga’ podemos seguir a reflexão de François Zourabichvili: “Esse conceito define a orientação prática da filosofia de Deleuze. Observa-se em primeiro lugar uma dupla igualdade: linha = fuga, fugir = fazer fugir. O que define uma situação é uma certa distribuição dos possíveis, o recorte espaço-temporal da existência (papéis, funções, atividades, desejos, gostos, tipos de alegrias e dores etc.). Não se trata tanto de ritual - de repetição morna, de alternância demasiado regulada, de exiguidade excessiva do campo de opções -, mas da própria forma, dicotômica, da possibilidade: ou isso ou aquilo, disjunções exclusivas de todas as ordens (masculino-feminino, adulto-criança, humano-animal, intelectual-manual, trabalho-lazer, branco-preto, heterossexual-homossexual etc.) que *estriam* previamente a percepção, a afetividade, o pensamento, encerrando a experiência em formas totalmente prontas, inclusive de recusa e de luta. Existe opressão em virtude desse estriamento, como se vê nesses pares de opostos que, todos, englobam uma hierarquia: cada disjunção é no fundo a de um *maior* e um

científica e também o levou ao engajamento político com a esquerda marxista e à atuação como jornalista.

menor. (...) Fugir é entendido nos dois sentidos da palavra: perder sua estagnidade ou sua clausura; esquivar, escapar. Se fugir é fazer fugir, é porque a fuga não consiste em sair da situação para ir embora, mudar de vida, evadir-se pelo sonho ou ainda transformar a situação (este último caso é mais complexo, pois fazer a situação fugir implica obrigatoriamente uma redistribuição dos possíveis que desemboca - salvo repressão obtusa - numa transformação ao menos parcial, perfeitamente improgramável, ligada à imprevisível criação de novos espaços-tempos, de agenciamentos institucionais inéditos; em todo caso, o problema está na fuga, no percurso de um processo desejante, não na transformação cujo resultado só valerá, por sua vez, por suas linhas de fuga, e assim por diante). (...) A ordem de fato não deve mascarar o direito: se é verdade que a transversal é primordial na experiência, é sobre elas que se constroem as formas e os sujeitos, que devem ser constituídos no dado. Daí, inversamente, as linhas de fuga que os atravessam originariamente de dentro, as múltiplas exterioridades internas que os trabalham ao mesmo tempo em que os constituem, e que justificam um "pessimismo alegre", uma fé imanente, a espera serena de melhores dias, embora as coisas necessariamente caminhem mal. Pois se nossas formas são construídas sobre desterritorializações primeiras, e se sofremos com sua dureza, nem por isso precisamos menos delas para *reproduzir* nossa existência. Uma vez que aí também o problema não é fugir (do organismo), mas fazer fugir." ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Tradução: André Telles. Unicamp: IFCH, 2004.

CAPÍTULO 2

A Arte é uma Arma!

Na década de 1950, após a longa Ditadura Vargas e a perseguição ao Partido Comunista do Brasil e aos Anarquistas, a esquerda marxista voltou a ter visibilidade no cenário político brasileiro. Isso também se deu no cenário artístico sendo possível destacar o Cinema Novo, especialmente nos filmes de Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, que levaram à grande tela a discussão das injustiças sociais na favela carioca¹⁷³ e no sertão nordestino¹⁷⁴, respectivamente. Na literatura, o nome de Jorge Amado, filiado ao PCB – Partido Comunista do Brasil –, é emblemático. No teatro, além da filiação ao PCB de atores e atrizes, diretores, cenógrafos, figurinistas, entre outros, houve um movimento inspirado no *agitprop*¹⁷⁵ soviético e alemão, que tinha como objetivo a conscientização do povo em relação à exploração do capitalismo e da classe média. Com compreensões políticas e estéticas múltiplas pretendiam reformular a concepção do teatro no Brasil.

Entre os ‘anos dourados’ do governo Juscelino Kubitschek e os tumultuados governos de Jânio Quadros e João Goulart, inspirados nas revoluções soviética e cubana, líderes estudantis e sindicais, a esquerda católica, alguns jornalistas, artistas, entre outros, viveram a esperança de uma mudança social e política no país. Nas suas concepções, esta mudança seria possível a partir de reformas de base que possibilitariam diminuir a desigualdade social e proporcionar algum alento e uma perspectiva de futuro à imensa população pobre do país. Em tempo de Guerra Fria e a luta ideológica entre o

¹⁷³ Rio, 40 Graus (1955); Rio, Zona Norte (1957)

¹⁷⁴ Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963), O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1968), Terra em Transe (1967)

¹⁷⁵ A agitação e propaganda é um conjunto de métodos e formas que podem ser utilizados como tática de agitação, denúncia e fomento à indignação das classes populares e politização de massas em processos de transformação social. A expressão agitação e propaganda foi criada pelos revolucionários russos, para designar as diversas formas de fazer agitação de massas e ao mesmo tempo divulgar os projetos políticos da revolução. *Agitprop* é o termo que sintetiza a expressão agitação e propaganda. Esse termo foi disseminado por diversos países, bem como as experiências dos grupos, brigadas ou coletivos de agitadores e propagandistas. <https://levantedajuventudemg.wordpress.com/agitprop-2/>

capitalismo e o comunismo, logo a reivindicação de reformas de base foi compreendida como ameaça à propriedade e ao poder político de direita pelos proprietários de empresas e latifúndios. Em reação, uniram-se aos militares e outras entidades como IBAD e IPES¹⁷⁶ contra o ‘perigo vermelho’.

Se a atuação da esquerda marxista ganhou visibilidade em filmes, livros, peças de teatro, greves, ações políticas e jornais; a ação da direita civil-militar foi sub-reptícia e quase subterrânea, fato que muito lhe auxiliou na efetivação do golpe civil-militar em março de 1964.

Portanto, foi em um contexto político de engajamento de esquerda e entre inovações e experimentações teatrais que Roberto Freire iniciou sua trajetória artística junto ao teatro paulistano.

2.1 A Escola de Arte Dramática

O reencontro com Alfredo Mesquita e Sábato Magaldi proporcionou a Freire uma possibilidade de viver a experiência da Arte que tanto almejou e sufocou. Logo, o teatro tornou-se uma “linha de fuga, ativa e criadora”¹⁷⁷, em confronto à frustração profissional e cotidiana.

Convidado a lecionar as disciplinas de Psicologia do Ator e Psicologia da Arte Dramática na Escola de Arte Dramática – EAD – abandonou os livros de medicina e psicanálise e, como autodidata, dedicou-se ao estudo dos métodos teatrais e passou a acompanhar as apresentações teatrais na cidade de São Paulo, como forma de aprofundamento. Rapidamente, o teatro foi ocupando um grande espaço do seu cotidiano, ainda dividido entre o consultório psicanalítico e a fábrica onde trabalhava como médico.

A Escola de Arte Dramática, fundada em 1948 por Alfredo Mesquita, herdeiro e colunista do jornal *O Estado de São Paulo*, foi o espaço teatral que primeiro oportunizou a Freire a possibilidade de escrever uma peça teatral e o instigou para o

¹⁷⁶ IBAD – Instituto Brasileiro de Ação Democrática; IPES – Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, este último tendo como mentor e coordenador Golbery de Couto e Silva também criador do SNI – Sistema Nacional de Informação. In: FIGUEIREDO, Lucas. *Ministério do Silêncio: a história do serviço secreto brasileiro de Washington Luís a Lula 1927 – 2005*. RJ: Record, 2005. Este tema será abordado com mais profundidade no Capítulo 3.

¹⁷⁷ DELEUZE; PARNET. *Op. Cit.*, 1998. p. 09.

caminho da dramaturgia. Nesse sentido, faz-se necessário compreender como a EAD e Alfredo Mesquita se inserem no contexto artístico e político do final da década de 1950.

Alfredo Mesquita estudou Direito na USP, no mesmo período que a universidade recebeu a ‘missão francesa’¹⁷⁸ sendo sua educação consideravelmente influenciada pelo pensamento e cultura francesa aristocrática. Após formar-se em 1932, sua família o enviou à França, onde viveu por quatro anos, para aprimoramento cultural, conforme o hábito aristocrático do período. Entre viagens e festas junto à elite europeia, estudou na *Sorbonne*, no *Collège de France* e na *École du Louvre*, e também realizou o curso de teatro de Louis Jouvet no *Théâtre de l’Athenée* e o de Gaston Baty no *Théâtre de Montparnasse*¹⁷⁹.

Foi no convívio com o teatro francês que começou a questionar o teatro brasileiro, principalmente a ausência de uma estética e reflexão própria acerca do trabalho de interpretação do ator e dramaturgia. Alfredo Mesquita defendia a superioridade do campo artístico paulista em relação à capital Rio de Janeiro, sobretudo após a *Semana de Arte Moderna* de 1922, em que a vanguarda artística deu visibilidade à nova estética que estava em discussão desde a década anterior. Porém, o teatro foi uma “grande ausência na Semana de 22”¹⁸⁰, que, de certa forma, não acompanhou o espírito de vanguarda do período. Sobre isso, Mesquita escreveu:

Resta-nos o pobre teatro nacional; dependuramos uma furtiva lágrima em sua intenção. Esse coitado creio que nasceu morto. Há no repertório uma ou outra comédia de costumes bem apanhada e espirituosa e mais nada. Das nossas companhias salva-se, às vezes, um artista, quase sempre cômico, que tem suas piadas.¹⁸¹

Crítico do teatro nacional e seguindo a concepção teatral de Jacques Copeau¹⁸² de “restaurar o espírito da companhia, dar ao ator uma dignidade profissional e social, o

¹⁷⁸ A chamada “missão francesa”, foi composta por grandes nomes da ciência social da França – Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide, Paul Arbousse Bastide, Paul Hugon – que lançou as bases da criação do Departamento de Ciências Sociais da USP em 1934.

¹⁷⁹ HECKER, Heloísa Hirai. *Alfredo Mesquita: teoria e crítica na São Paulo de 1940 a 1960*. UNESP: SP, 2009. (Dissertação de Mestrado). p. 29ss.

¹⁸⁰ Bárbara Heliodora. apud FARIA, João Roberto; ARÊAS, Vilma; AGUIAR, Flávio (Org.). *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo: Edusp, 1997. p.44. apud HECKER, *Op. Cit.* 2009.

¹⁸¹ MESQUITA, Alfredo. *3 peças*. São Paulo: Livr. Teixeira, 1937. p.111. apud HECKER, *Op. Cit.* 2009.

¹⁸² Ator e Diretor francês, fundador do *Théâtre Vieux-Colombier*, reformou de forma profunda e durável o teatro francês, a sua maneira com exigências morais e artísticas, e com métodos de formação do ator, por uma concepção de um repertório regrado, com escolha preponderante dos clássicos, e com uma encenação despojada, inteiramente ao serviço do texto dramático. ERTEL, Eveline. In CORVIN, Michel (org.) *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Laurosse, 1998.

submeter à disciplina ou as técnicas aliadas a uma verdadeira cultura geral”¹⁸³, foi que Alfredo Mesquita fundou a Escola de Arte Dramática. De Copeau, além da defesa de um teatro ‘refinado’ e ‘elevado’, alicerçado numa concepção clássica, herdou a influência dos ‘métodos’ de Constantin Stanislavski¹⁸⁴, E.G. Craig¹⁸⁵ e Adolphe Appia¹⁸⁶.

Nesse sentido, a EAD foi estruturada para possibilitar uma formação sólida em termos técnicos, mas também visando uma educação cultural, baseada na mesma formação aristocrática do seu fundador. Importante frisar que além de uma declarada concepção política de direita¹⁸⁷, o elitismo está constantemente presente nos textos de Alfredo Mesquita. Ao comparar a vida social paulista e parisiense, rejeitando algumas mudanças ocorridas na década de 1940, comentou: “O caso é que essa gente feia, mal vestida, vulgar, não só transformou o aspecto da cidade, como fez que a alta roda se retirasse, vivendo mais ou menos à paulista, isto é, fechada em suas casas, reunindo-se em jantares íntimos.”¹⁸⁸ Seu elitismo aristocrático influenciou a dinâmica da escola, na formação dos atores e gerou discretas reações por parte da esquerda artística.

Para as aulas na EAD, possivelmente por orientação de Alfredo Mesquita, Roberto Freire estudou a obra de Constantin Stanislavski e, em sua concepção: “o estudo da obra de Stanislavski, discípulo de Freud, me servia bastante, mas com as críticas que fazia a seu mestre.”¹⁸⁹

Para compreender esta afirmação de Freire, é necessário analisar o posicionamento da EAD junto aos demais grupos contemporâneos a ela, como o Teatro Arena, o Teatro Oficina, o Teatro Brasileiro de Comédia e ainda o CPC-UNE, assim como a apropriação e compreensão da obra de Stanislavski naquele contexto.

¹⁸³ “restaurer l’esprit de compagnie, donner au comédien une dignité professionnelle et sociale, le soumettre à des disciplines ou les techniques s’allient à une véritable culture générale” LERMINIER, Georges. In *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Encyclopaedia Universalis – Albin Michel, 1998. p. 206.

¹⁸⁴ Ator e diretor russo, teórico do jeu de l’acteur, professor de teatro. Stanislavski conhecido no mundo teatral como criador do ‘sistema’ para formação de atores, conjugando técnica interior e exterior na criação dos personagens. RYNGAERT, Jean Pierre. In CORVIN. *Op. Cit.*, 1998. p. 1555.

¹⁸⁵ Ator e teórico inglês que no início do século inovou a estética teatral. Contra o realismo do cenário e o eu psicológico do ator, ele defendia com Adolphe Appia, a arte fundada na sugestão simbólica das linhas, cores, gestos, jogos de sombras e luz. BORIE, Monique. In CORVIN. *Op. Cit.*, 1998. p. 441.

¹⁸⁶ Cenógrafo, ator e teórico suíço. Partiu da reflexão da encenação wagneriana, para propor uma reforma radical da arte da cena, dando-lhe uma importância primordial ao texto dramático e ao ator, depois a cena e a iluminação. ERTEL, Évelyne. In CORVIN. *Op. Cit.*, 1998. p. 92.

¹⁸⁷ “Aliás, a cidade mudou mais neste ano e meio do que nos últimos cinco anos, isto é, desde que começou a marchar para a esquerda. Londres continua na sua elegância e aristocracia, enquanto Paris toma cada vez mais um aspecto *front populaire*, que não deixa de nos entristecer.” MESQUITA, Alfredo. *Na Europa fagueira*. Rio de Janeiro: J. Olympio Ed., 1942. p.137-139. apud HECKER, *Op. Cit.*, 2009.

¹⁸⁸ MESQUITA. *Op. Cit.*, 1942. p.137-139. apud HECKER, *Op. Cit.* 2009.

¹⁸⁹ FREIRE, Roberto. *Op. Cit.*, 2003a. p. 127.

Na década de 1950, no Brasil, a tradução dos livros de Stanislavski, foram realizadas a partir da edição estadunidense de Elizabeth Hapgood, que logo após o seu lançamento foi rejeitada por estudiosos devido às adaptações, alterações e traduções equivocadas e consideradas catastróficas, do manuscrito em russo¹⁹⁰. Atrás de uma tradução equivocada e da ‘cortina de ferro’ soviética, a adaptação de Hapgood ocasionou interpretações errôneas sobre a obra e intenções do teórico. Somente após 1987, com a *perestroika* promovida por M. Gorbachev, foi que pesquisadores tiveram acesso aos documentos originais de Stanislavski, como: cartas, diários, cadernos de notas para o acompanhamento de peças, entre outros¹⁹¹; fato que possibilitou uma revisão das antigas traduções, como também esclarecimento acerca de seus escritos e o que foi estabelecido por ‘método’ ou ‘sistema’ pelos seguidores do teórico, sobretudo nos Estados Unidos.

Marie-Christine Autant Mathieu, estudiosa de sua vida e obra, é categórica: “Stanislavski não foi um teórico, nem mesmo um escritor.”¹⁹² Esta afirmação pode parecer estranha num primeiro momento, mas compreensível se levarmos em consideração o fato que suas obras *Ma Vie dans l’Art*¹⁹³ e *A Preparação do Ator*¹⁹⁴ são oriundas de um processo de autoanálise¹⁹⁵ e não a elaboração precisa de um ‘método’ ou ‘sistema’ de formação de atores. Em seu acervo, encontra-se uma tentativa de elaboração de um manual para atores iniciada em 1906, porém nunca concluída¹⁹⁶ e que tem pouca relação com os livros acima citados. Jean Benedetti destaca que os escritos de Stanislavski “resultam de uma análise do cotidiano de sua própria prática e da prática de outros artistas. Suas ideias se formam e se modificam segundo os problemas artísticos que ele deveria resolver de um dia ao outro. Seu trabalho é essencialmente um trabalho de laboratório.”¹⁹⁷ Portanto, a escrita desta autoanálise, dividida em dois personagens fictícios, ambos alter-egos de Stanislavski, refletem o cotidiano do ator e diretor russo e sua busca por uma atuação menos mecânica, estereotipada e fria, que o

¹⁹⁰ Cf. BENEDETTI, Jean. Les Éditions Occidentales des Oeuvres de Stanislavski et la Difusion de ses idées en Europe et aux États-Unis. In AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (org). *Le Théâtre d’Art de Moscou: ramifications, voyages*. Paris: CNRS Editions, 2006.

¹⁹¹ Cf. BANU, Georges (org). *Les Répétitions: de Stanislavski a Aujourd’hui*. Série: Le Temps du Théâtre. Paris: ACTES SUD, 2005.

¹⁹² AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. Stanislavski Répète. In BANU, Op. Cit., 2005. p. 45.

¹⁹³ STANISLAVSKI, Constantin. *Ma vie dans l’Art*. trad. du russe, préf. et notes de Denise Yoccoz. Lausanne: L’Age d’homme, 1980. 561 p.

¹⁹⁴ STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*; tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. 365 p.

¹⁹⁵ AUTANT-MATHIEU. Op. Cit., 2005. p. 46.

¹⁹⁶ Cf. BENEDETTI. Op. Cit., 2006. p. 80.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

teatro naturalista impôs em seu aprendizado. O questionamento e a angústia em relação a sua atuação surgiram em 1906, após a primeira temporada do Teatro de Arte de Moscou no exterior, na Finlândia. Apesar do sucesso da companhia, Stanislavski sentiu-se insatisfeito “Quando entrei em cena, eu me senti vazio, sem chama interior, despojados de tudo, exceto meus reflexos externos de ator”¹⁹⁸ Angústia que aumentou após entrar em contato com o trabalho do ator shakesperiano de E.G. Craig, de quem se aproximou e convidou para uma montagem russa de Hamlet, junto ao Teatro de Arte de Moscou.

Walter Benjamin, em 1931, ao comparar o teatro épico brechtiniano e o teatro naturalista, também refletiu a angústia externalizada por Stanislavski; porém, o filósofo fez uma análise não do trabalho do ator, mas sim a partir da relação com o público:

O palco naturalista, longe de ser uma tribuna, é totalmente ilusionístico. Sua consciência de ser teatro não pode frutificar, ela deve ser reprimida, como é inevitável em todo palco dinâmico, para que ele possa dedicar-se, sem qualquer desvio, a seu objetivo central: retratar a realidade. Em contraste, o teatro épico conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva. Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade.¹⁹⁹

Em questão, temos também a problemática da perda da experiência na modernidade²⁰⁰ que expõe e confronta as duas formas de expressão teatral, demonstrando a ruptura provocada pelo teatro brechtiniano, compreendido também como uma reação à perda da experiência. Em Brecht, segundo Benjamin²⁰¹, o vivido é decomposto com o intuito de lhe extrair a experiência explorada nos gestos, no texto dialético e numa aproximação física entre o público e o palco, fazendo do teatro um limiar. Uma passagem que se constitui em experiência para o público, atores, diretores, entre outros; diferentemente do teatro naturalista e burguês em que os gestos afetados, estereotipados e mecânicos, os excessos do cenário e o vão da orquestra – como um abismo – impõem distanciamento e amortecimento dos sentidos. Já Stanislavski, em outro contexto e a partir de sua atuação, expôs nos seus diários a angústia diante da ausência da ‘experiência’, constatando que repetiu mecanicamente os signos exteriores e físicos ao atuar, ausentes de qualquer emoção²⁰².

¹⁹⁸ “Lorsque j’entrais en scène, je me sentais vide, sans flamme intérieure, dépossédé de tout sauf de mes réflexes externes d’acteur.” STANISLAVSKI, Constantin. *Ma Vie dans l’Art*. apud OSTROVSKY, Arkady. *Craig Monte ‘Hamlet’ à Moscou*. In AUTANT-MATHIEU. *Op. Cit.*, 2006. p. 29.

¹⁹⁹ BENJAMIN. *O que é o teatro épico?* *Op. Cit.*, 1995.

²⁰⁰ BENJAMIN. *Experiência e Pobreza*. *Op.Cit.*, 1995.

²⁰¹ BENJAMIN. *O que é o teatro épico?* *Op.Cit.*, 1995.

²⁰² OSTROVSKY, Arkady. *Craig monte ‘Hamlet’ à Moscou*. In AUTANT-MATHIEU. *Op. Cit.*, 2006. p. 29.

Benjamin e Stanislavski a partir de contextos, olhares, concepções sociais e políticas diferentes, enfocam um mesmo problema no teatro: a perda da experiência. Perda também relacionada ao amortecimento dos sentidos e emoções, num contexto em que as teorias evolucionistas e raciais propagavam que a expressão pública das emoções é uma característica das ‘raças inferiores’; para Darwin, o homem evoluído dificilmente exprimia emoções²⁰³.

Stanislavski buscou nos movimentos e nos gestos encontrar a emoção perdida no *métier* de ator. *E-motion*, sentimento que para o filósofo Henri Bergson refere-se inicialmente a gestos ativos, movimentos que “atravessam, nossa alma em movimento, trêmula, agita-se, e nosso corpo faz coisas que não temos ideia.”²⁰⁴

Importante ressaltar que os gestos e expressões realizados ao externalizar certas emoções, aprende-se no convívio social, pois as emoções são também uma forma de comunicação; estas expressões coletivas são repetidas ao longo do tempo e da história e estão incrustadas como fósseis em nosso inconsciente. A emoção – como movimento – é também endereçada à outra pessoa, e enquanto gesto/expressão solitária, torna-se um movimento vazio, incompreendido, esvaziado do seu sentido de comunicação²⁰⁵.

Foi na busca intuitiva da emoção-movimento que Stanislavski criou exercícios que pudessem ajudar a encontrar no inconsciente as possíveis emoções e expressões dos personagens encenados, de forma que estes fossem mais do que uma caricatura do próprio ator. Georges Banu ressalta que:

Para Stanislavski, a primeira questão diz respeito à melhor maneira de criar uma reação subjetiva original e individual, e, em seguida, as mesmas modalidades para assegurar a reprodução com igual autenticidade: mais profunda, o objetivo das ações físicas, que são a originalidade sistema stanislavskiano é para atender a essa exigência dual. Ela objetiva fazer e refazer corretamente.²⁰⁶

Sobre os gestos no teatro épico, Benjamin destaca que eles deveriam ser “passíveis de serem citados.”²⁰⁷ Na citação do gesto, mais que um reconhecimento ou identificação do público com o personagem, estava contido o intuito de provocar

²⁰³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quelle émotion! Quelle émotion?* Paris: Bayard Editions, 2013. p. 18-20.

²⁰⁴ *Ibidem*. p. 32.

²⁰⁵ *Ibidem*. p. 42-43.

²⁰⁶ Pour Stanislavski, la question première concerne la meilleure manière d’engendrer une réaction subjective, originale et individuelle et ensuite les modalités à même d’assurer la reproduction avec une égale authenticité: au plus profond, le but des actions physiques, qui font l’originalité du système stanislavskien, consiste à satisfaire cette double exigence. Elle permettent de faire et de refaire correctement. BANU, Georges. Perspective a Vol d’Oiseaux. In BANU. *Op. Cit.*, 2005. p. 31.

²⁰⁷ BENJAMIN, Walter. *Qu’est-ce que le théâtre épique?* Oeuvres Completes. Vol 3. Paris: Galimard, 2000b. p. 32.

surpresa, admiração ou estranheza, de modo a originar uma reflexão e posterior ação diante da injustiça social, e não uma catarse nos moldes aristotélicos a amortecer as emoções. Brecht teorizou o teatro revolucionário para “espectadores que não pensam sem razão.”²⁰⁸

O teatro épico, além de proporcionar uma reabilitação das emoções, agia com o intuito de “não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível num sentido socialista.”²⁰⁹ Com esse objetivo também utilizou as reflexões de Stanislavski sobre a preparação do ator, mas confrontando o “aparelho burguês de produção que pode assimilar temas revolucionários em suas obras, sem colocar em risco a existência desta classe.”²¹⁰ Ou seja, Brecht buscou fazer do teatro um espaço de experiência e resistência ao modo de produção capitalista e a modernidade que atropela o viver e as pessoas. Entre gestos-emoções e gestos que provocam emoções há o reconhecimento que a “emoção é um movimento fora de si (*soi*), mas por sua vez em mim (*moi*) e fora de mim (*moi*), algo profundo que escapa à razão, mas que atravessa o ser totalmente. Mas ainda assim lhe foge, escapa.”²¹¹

Em busca da experiência, o longo processo de autoanálise de Stanislavski para reformular sua prática como ator saiu dos diários e foi transformado em exercícios físicos. O seu objetivo era exteriorizar fisicamente as emoções inconscientes do ator, de forma a dar vida ao personagem. Ato contínuo, os exercícios e angústias foram compartilhados com os demais membros dos grupos em encontros que denominou como *Studios*. Portanto, Stanislavski não pretendeu criar uma ‘escola’, ‘método’ ou ‘sistema’, mas sim respostas e soluções para o dilema da artificialidade do atuar que viveu até aquele momento, como afirma a pesquisadora Autant-Mathieu²¹².

Nos *studios* buscou construir uma nova alma para o teatro russo, em que estava em cena uma inovadora forma de atuar, assim como compreender a relação entre atores, atrizes e demais membros da trupe; sem estabelecer discussões político-sociais que perpassavam o contexto russo naquele momento. As peças escolhidas, como *Hamlet*, os *Irmãos Karamazov*, entre outras, buscavam enfatizar os dramas íntimos, em detrimento a uma discussão política. Portanto, se a busca para fazer do teatro uma ‘experiência’

²⁰⁸ BRECHT, Bertolt. apud BENJAMIN. *Op. Cit.*, 2000. p. 318.

²⁰⁹ BENJAMIN, Walter. *O que é o teatro épico?* *Op. Cit.*, 1995.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ DIDI-HUBERMAN. *Op. Cit.*, 2013. p. 35.

²¹² AUTANT-MATHIEU. *Op. Cit.*, 2005; AUTANT-MATHIEU. *Op. Cit.*, 2006.

aproxima Brecht e Stanislavski, a compreensão e engajamento político os mantém em campos distintos:

Stanislavski nunca havia demonstrado qualquer interesse na política, ele se recusou a misturar-se, incluindo o seu trabalho. Assim, durante a insurreição, de Dezembro de 1905, quando tiros foram disparados do lado de fora, ele ensaiava *Le Malheur d'avoir trop d'esprit*. No entanto, ele tinha um incrível senso de história e mudança social: poderia ensaiar a comédia de Griboyedov sem ouvir os tiros na rua, mas claramente perceber a chegada de um século novo.²¹³

Anos mais tarde, a ausência de engajamento político expôs a trupe do Teatro de Arte de Moscou a ataques e cobranças por parte dos artistas comprometidos com a Revolução de 1917, como Meyerhold²¹⁴ e Maiakovski²¹⁵. A situação se agravou após a turnê pela Europa ocidental e EUA, em que o grupo foi aclamado pela antiga aristocracia russa em exílio.

Em 1930, ano do suicídio de Maiakovski, o teatro de *agitprop*, sob a pressão de Molotov²¹⁶, sofreu sanções e proibições do governo soviético que se encaminhava para a ditadura stalinista. Possivelmente como reação as sanções impostas, no ano seguinte, a *Associação dos Escritores Proletários* atacou violentamente Stanislavski e o 'sistema', acusando-o de "idealista, a-histórico, abstrato, primitivo e marcado por psicologismo biológico."²¹⁷ Sob a proteção de Stalin, que compreendia o Teatro de Arte de Moscou como forma de propaganda soviética, Stanislavski reformulou seus escritos de forma a dar ele uma terminologia mais 'marxista', conforme as exigências das bases revolucionárias. Neste mesmo ano, o 'sistema' foi imposto como método único e oficial de formação do ator soviético, porém rechaçado novamente pelas associações proletárias. Stanislavski permaneceu em 'luta' até o ano de 1936, com o intuito de 'salvar' o Teatro de Arte de Moscou, período em que reescreveu seus livros e

²¹³ "Stanislavski n'avait jamais manifesté d'intérêt pour la politique, il refusait de s'en mêler, y compris dans son travail. Ainsi, Durant l'insurrection de décembre de 1905, alors que des coups de feu retentissaient au-dehors, il répétait *Le Malheur d'avoir trop d'esprit*. Il possédait pourtant un étonnant sens de l'histoire et des changements sociaux: il pouvait répéter la comédie de Griboïedov sans entendre les coups de feu tires dans la rue mais en percevant distinctement l'arrive d'un nouveau siècle." OSTROVSKY. *Op. Cit.*, 2006. p. 28.

²¹⁴ Ator e diretor teatral, participou da Revolução Russa de 1917. Foi executado na ditadura stalinista. CORVIN. *Op. Cit.*, 1998.

²¹⁵ Poeta e dramaturgo russo, também revolucionário soviético. Suicidou assim que se instalou a ditadura stalinista. CORVIN. *Op. Cit.*, 1998.

²¹⁶ Revolucionário soviético e importante colaborador de Stalin no período ditatorial.

²¹⁷ VINOGRADSKAJA, Irina. apud BENEDETTI, Jean. Les Éditions Occidentales des Oeuvres de Stanislavski et la Difusion de ses idées en Europe et aux États-Unis. In AUTANT-MATHIEU. *Op. Cit.*, 2006. p. 87.

aproximou-se do trabalho de Ivan Pavlov, que defendia a unidade fisiológica e psicológica²¹⁸.

Portanto, a difusão do pensamento de Stanislavski foi e ainda permanece problemática, pois na América e Europa ocidental as traduções foram feitas a partir da tradução de Hapgood – dado o contexto, possivelmente responsável pela interpretação freudiana da obra de Stanislavski, problemática que merece um estudo mais aprofundado – e na Rússia e leste Europeu a versão foi adaptada aos moldes soviéticos. Ambas deram um caráter de dogma – ‘sistema’ – aos seus livros que, como visto anteriormente, oscilam entre a escrita de memórias e ficção. Para Jean-François Dusigne, Stanislavski abriu um caminho, uma base sólida para “o artista que precisa promulgar regras, para poder quebrá-las. Mesmo que seja apenas para entender o processo criativo que melhor se adequa a cada obra dramática, o Sistema ainda oferece ao ator marcos preciosos.”²¹⁹

No Brasil, a compreensão de sua obra ainda sofreu com a concepção aristocrática de Alfredo Mesquita, que por sua vez repetiu o classicismo de Copeau. Em meio à arte engajada de esquerda dos anos 1950 e 1960, a EAD e, consequentemente Stanislavski, tornaram-se sinônimo de arte burguesa, aliada ao poder opressor, fato ainda mais acentuado com o fechamento da EAD, pois

quando na década de 1960 os dilemas sociais e as lutas revolucionárias se apresentaram de maneira explícita, com o movimento cultural universitário e juvenil lançando palavras de ordem com influências profundas no cenário teatral de São Paulo, o teatrólogo Mesquita se retirou da vida teatral, totalmente decepcionado. Agora as suas ambiguidades não mais refletiam problemas sociais relevantes. O diálogo com seus alunos da Escola de Arte Dramática pareceu, então, encerrado pelo avanço do projeto de ‘revolução social’, que teria subordinado completamente as suas intenções de um teatro elevado, voltado para educar a população.²²⁰

A discussão estética e política nos anos 1950 e 1960 no Brasil passaram também pelo posicionamento de suas ‘escolas’ e intelectuais. A EAD, mesmo acompanhando discretamente a mudança e levando para o palco o cotidiano proletário, teve em sua origem uma intenção aristocrática. O destaque à encenação de peças ‘clássicas’, compreendida como necessária a formação do ator/atriz, não deixou de causar desconforto aos estudantes e grupos ligados à esquerda marxista.

²¹⁸ Cf. BENEDETTI, Jean. Les Éditions Occidentales des Oeuvres de Stanislavski et la Diffusion de ses idées en Europe et aux États-Unis. In AUTANT-MATHIEU. *Op. Cit.*, 2006.

²¹⁹ “L’artiste a besoin d’édicter des règles, pour pouvoir les enfreindre. Ne serait-ce que pour cerner le processus de création qui convient le mieux à chaque oeuvre dramatique, le Système offre encore à l’acteur de précieux points de repère.” DUSIGNE, Jean-François. La Légende de Stanislavski: du rêve aux malentendus. In AUTANT-MATHIEU. *Op. Cit.*, 2006. p. 232.

²²⁰ HECKER, *Op. Cit.* 2009. p. 41.

2.2 Quarto de Empregada

ROSA – Olha, Suely, olha este quarto... nem mesmo é quarto...

SUELY – Você fica aqui porque quer.

ROSA – Ir pra onde? São todos iguais.

SUELY – O quarto da patroa é diferente... o meu...

ROSA – Deixa de ilusão, sua tonta... se sair daqui, deste, cai noutro... Não, Suely, não adianta pensar nos tapetes e nas cortinas lá da sala, nem no colchão de mola...

Roberto Freire²²¹

O pedido de duas alunas – Ruthnéia de Moraes e Assunta Perez – para escrever uma peça para apresentarem como prova final na Escola de Arte Dramática, impôs a Roberto Freire um desafio e também uma possibilidade de iniciar uma nova etapa em seu viver, assim como a coragem necessária para romper em definitivo com as aspirações burguesas de sua família.

Freire aceitou o desafio, mesmo sem qualquer ideia para a escrita da peça. Certa rebeldia e um latente desejo de transgressão à ordem estabelecida na EAD, aliada as discussões em torno da peça *Eles não usam Black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri²²², inspirou e o motivou a procurar o tema de sua peça entre infames brasileiros; levar ao palco “vidas que são como se não tivessem existido, vidas que só sobrevivem do choque com um poder que não quis senão aniquilá-las, ou pelo menos apagá-las, vidas que só nos retornam pelo efeito de múltiplos acasos.”²²³

Freire desejou levar ao palco da EAD a infame vida proletária brasileira, de forma a criar condições de possibilidade de uma discussão política de esquerda em meio a um “aparelho teatral”²²⁴ produzido pela elite, mas sem que recaísse numa ‘imitação’ da peça *Eles não usam Black-tie*.

Eles não usam Black-tie, montada em 1958 pelo Teatro de Arena, foi um significativo marco na dramaturgia brasileira, primeiramente por ter levado ao palco dramas da vida do proletariado brasileiro e a discussão política e social; mas também

²²¹ FREIRE, Roberto. *Quarto de Empregada e Presépio na Vitrine*. Série Teatro Universal. São Paulo: Brasiliense, 1966a.

²²² GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam Black-tie*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

²²³ FOUCAULT. *Op. Cit.*, 2003.

²²⁴ BRECHT, Bertolt. Escritos sobre o Teatro. *apud* Benjamin. *Op. Cit.* 1995.

por ter sido a primeira peça discutida pelo *Seminário de Dramaturgia*²²⁵ do Teatro Arena, sob a coordenação de Augusto Boal.

A partir de uma estética realista, o Teatro de Arena objetivava levar ao palco problemas enfrentados pela sociedade brasileira, ressaltando o cotidiano dos trabalhadores marginalizados²²⁶. Em *Eles não usam Black-tie*, primeira peça de Guarnieri, escrita quando ele tinha 21 anos, tinha como pano de fundo uma favela carioca e os personagens centrais da trama eram operários, sendo o enfoque principal a discussão social, “focalizar o dia a dia de um grupo ‘representante’ das classes menos favorecidas da sociedade. Mas, na verdade, o drama social é acompanhado de acontecimentos políticos, que irão agir sobre o drama, alterando-o.”²²⁷



Figura 2 - Eles não usam Black-tie
Flávio Migliaccio (Chiquinho) – Francisco de Assis (Jesuíno) – Oduvaldo Vianna Filho (Tião)
Fonte: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>

Eles não usam Black-tie teve grande repercussão, pois foi a “primeira vez em que a classe operária tenha ido ao teatro como protagonista. Muitos estudiosos afirmaram que nunca uma família de operários havia sido retratada daquela maneira nos

²²⁵ Tema a ser discutido no tópico 2.3 O Teatro de Arena.

²²⁶ GOLDFEDER, Sônia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina: o político e o revolucionário*. Campinas: Unicamp, 1977. (Dissertação de Mestrado). p. 91.

²²⁷ *Ibidem*.

palcos nacionais.”²²⁸ Apesar da temática e “da fusão do pensamento de esquerda com a pesquisa de uma nova dramaturgia nacional”²²⁹, a peça continha certa idealização em relação aos operários e a favela, em que

O morro, quase um personagem, é visto como o local onde as relações se estabelecem de forma ideal: lá se concentram os verdadeiros e autênticos valores humanos do indivíduo em oposição à cidade, local já impregnado pelo ‘ideário burguês’ que no limite tornaria falsos estes princípios. Ressalta-se o caráter solidário de seus habitantes: a solidariedade como forma de união, de preservação. O morro caracteriza desta maneira o proletariado, dando-lhe sua verdadeira feição, reforçando os seus reais interesses.²³⁰

No desafio de levar ao palco o proletariado brasileiro, mas sem cair no lugar comum de certa idealização, Freire fez um longo estudo “sociológico sobre os problemas de vida pessoal e social das domésticas no Brasil”²³¹, além do convívio com duas empregadas da família que lhe possibilitaram escrever a peça *Quarto de Empregada*. Portanto, de um amálgama de experiências e expectativas, estava o desejo de dizer algo além do que estava circunscrito nas silenciosas normas da EAD.

Para Freire, foi um divisor de águas em sua vida, pois “foi com essa peça que o outro venceu pela primeira vez a luta contra o meu Eu”²³², portanto, o início de seu processo de ‘reapropriação de si’.

2.2.1 Um não-lugar

Na casa de uma família aristocrática ou burguesa o ‘quarto de empregada’ se constitui um *não-lugar*. Dentro, mas ainda assim fora da casa. Entre névoas e o abismo social que separam patrões e empregadas, é um local não mencionado, que deve ser esquecido, mas que se espera presente na casa de quem almeja certo reconhecimento e *status* social.

Foi este *não-lugar* que Roberto Freire escolheu para ser o tema de sua primeira peça. Um pequeno espaço, com um beliche e um guarda-roupa, com portas que não fechavam, com malas sobre ele, que davam a impressão que o quarto era menor ainda. Na parede um pequeno espelho e uma gravura de São Jorge. Junto à cabeceira da cama

²²⁸ GUARNIERI, Gianfrancesco. *apud* ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri: um grito solto no ar*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2004. p. 82-83.

²²⁹ GUARNIERI, Gianfrancesco. *apud* ROVERI, *Op. Cit.*, 2004. p. 102.

²³⁰ GOLDFEDER. *Op. Cit.*, 1977. p. 93.

²³¹ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. p. 127.

²³² *Ibidem*.

um pequeno rádio de pilha²³³. Na margem da ‘casa-grande’, duas empregadas o dividem: Rosa, uma senhora negra, oriunda de família de antigos escravos domésticos, conformada com sua servidão secular; e Suely, uma jovem branca, oriunda do interior, que busca no amor e no casamento viver para além da subserviência e infâmia que lhe foi reservada na sociedade.

Um quarto, que para além da atenção de um espectador voyeur numa ínfima fechadura, pretendia-se como limiar, um espaço de experiência que no gestual contido de Rosa e na euforia rebelde e esperançosa de Suely, pudesse fazer refletir espectadores e atores, pois se fazia necessário “conscientizar a própria classe.”²³⁴

Se na moradia burguesa, o quarto se constitui num espaço de privacidade, refúgio do mundo externo e dos olhares vigilantes e indiscretos²³⁵, um local a deixar rastros e marcas²³⁶; uma empregada não pode dizer o mesmo do seu quarto, que não lhe pertence nem como espaço de refúgio. Pois, como lembra Rosa, nas madrugadas, em passos leves e palavras sussurradas, o patrão ou seu filho pelo quarto adentram e ‘tomam-lhe o corpo’, para lembrar-lhe que também é posse, como a cama, o guardarroupa e as paredes do quarto-depósito. Uma empregada não habita lugar algum da casa burguesa e na lógica cruel da sociedade brasileira, ela é uma *não-pessoa*, tão somente uma posse, um mobiliário. Relação complexa, explicitada por Freire na seguinte cena:

ROSA – Não vai atrás de conversa de homem, Suely!

SUELY – Já fui.

ROSA – Há quanto tempo você é dele?

SUELY – Faz tempo...

ROSA – Ele é o primeiro?

SUELY – Claro, não sou mulher da vida.

ROSA – Não... mas vai ficar!

SUELY – Vamos deixar desse negócio de me ofender, tá bem? Como se você fosse grande coisa! Você não passa de uma negra velha, toda empelotada, e vai ver que é por causa de doenças... Quer me enganar que também não teve homens?

ROSA – Tive, sim. O primeiro... deixa ver... faz tanto tempo... acho que foi o tio do patrão. É, foi ele mesmo!

SUELY – Qual? O Senador?

ROSA – O Senador... na fazenda. Era ainda bem mocinho. Acho que pra ele também era a primeira vez. Tremia todo, coitado! Agora nem me cumprimenta..

SUELY – Velho safado!

²³³ FREIRE. *Op. Cit.*, 1966a.

²³⁴ BENJAMIN, Walter. *Un marginal sort de l'ombre*. Oeuvres. Tome II; traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris: Gallimard, 2000c.

²³⁵ PERROT, Michele. *Histoire de Chambres*. Paris: Éditions du Seuil, 2009.

²³⁶ BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*. Trad. de l'allemand par Jean Lacoste ; d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann. Paris: Éd. du Cerf, 1989.

ROSA – Mas isso é história muito velha. Naquele tempo as negrinhas é que pagavam. Eu devia ter uns quinze anos.
 SUELY – Agora tá que é só pose, mas continua safado.
 ROSA – Nada. Tá borocochô.
 SUELY – O quê? Vai nessa! Outro dia na escada – tava escuro – me deu um beliscão. Mandeí ele beliscar a papuda da mulher dele. Comigo não, que eu não sou de velho!
 ROSA – Você assim vai mal na carreira. Perdeu uma boa oportunidade. Devia deixar, sua boba. Ele tá podre de rico e podia te dar vestido bem melhor que este.
 SUELY – E pra você, o que é que ele deu quando te abusou?
 ROSA – Nada. Ele era um menino. E nem precisava. Os tempos eram outros. Pra mim até uma bruta honra! Fiquei toda orgulhosa. Conteí pra todo mundo na cozinha.²³⁷

Rosa recrimina a sonhadora Suely: “Vou te dizer: é assim mesmo. Ilusão é o que mata a gente. É pior que mentira feita de propósito”²³⁸, afinal um quarto de empregada não é espaço para o sonhar e para as ilusões, mas tão somente para as dores e doenças que os anos de trabalho como doméstica acumularam em seu corpo. É o lugar onde o assédio sexual foi naturalizado, em que se fez crer como privilégio e não violência, em meio à surda complacência das ‘patroas’. O ‘quarto de empregada’ é onde repousam as almas moribundas que há muito perderam a ilusão com o viver.

ROSA – Gente pobre já nasce velha...
 SUELY – Puxa! E depois sou eu que...
 ROSA – ...com as misérias de velha! Você não entende nada! Chega, acabou a novela!
 (...)
 SUELY – Rosa, é ruim ser velha e sozinha?
 ROSA – É.
 SUELY – E ser velha sozinha... e preta?
 (Silêncio)
 SUELY – Não sei... acho que ainda deve ser pior...
 ROSA – O que me incomoda é não poder dormir... é você não me deixar dormir... são as varizes... é essa porcaria de mijo solto...
 SUELY – Acho que vou me matar.
 ROSA – Já vai tarde.
 SUELY – Você não teria pena mesmo?
 ROSA – Não. Não adianta se matar. Só morria a criança.
 SUELY – Por que não eu também, ora essa?
 ROSA – Você já não conta. Perdeu a vez...²³⁹

No palco da EAD, Freire desejou encenar um drama proletário que não se passava nas ‘distantes’ favelas ou periferias da cidade, mas no interior da casa da família burguesa, naquele espaço ignorado, tantas vezes desprezado. Freire não pretendeu apenas compilar retratos, mas sim criar “armadilhas, armas, gritos, gestos,

²³⁷ FREIRE. *Op. Cit.*, 1966a.

²³⁸ *Ibidem.*

²³⁹ FREIRE. *Op. Cit.*, 1966a.

atitudes, astúcias, intrigas cujas palavras foram os instrumentos.”²⁴⁰ Rosa e Suely eram personagens, mas também reais como tantas outras Rosas e Sueleys sufocadas em seus ‘quartos de empregadas’; logo ali, na margem da casa burguesa e aristocrática, prestes a reclamarem sua existência na saída do teatro e no retorno para casa, em que:

O insignificante cessa de pertencer ao silêncio, ao rumor que passa ou à confissão fugidia. Todas essas coisas que compõem o comum, o detalhe sem importância, a obscuridade, os dias sem glória, a vida comum, podem e devem ser ditas, ou melhor, escritas. Elas se tomaram descritíveis e passíveis de transcrição, na própria medida em que foram atravessadas pelos mecanismos de um poder político.²⁴¹

Ao dar visibilidade à exploração dos padrões a suas empregadas domésticas, expôs-se visceralmente a burguesia brasileira, e fazendo eco a esta moral rasa, a Censura Federal no governo Juscelino Kubitschek proibiu a apresentação da peça, impossibilitando as estudantes de realizarem a prova final. Como solução para o problema das alunas, Alfredo Mesquita autorizou a realização da peça à ‘portas fechadas’, restrita aos familiares, estudantes da EAD, atores e atrizes.

A inesperada censura foi destaque num jornal na página de artes e espetáculos, com a seguinte manchete: “Proibida pela Censura Federal a peça Quarto de Empregada do autor Roberto Freire”²⁴²; o que atraiu a atenção do meio artístico paulistano.

Ao fim da apresentação, um jovem ator convidou as atrizes e Freire para apresentarem a peça no Teatro de Arena, nos mesmos moldes: ‘a portas fechadas’, com convites distribuídos a estudantes, atores e atrizes de outros grupos teatrais de São Paulo.

Em 1960, após a liberação do governador Jânio Quadros e a discussão no ‘Seminário de Dramaturgia’, *Quarto de Empregada* foi encenada pelo Teatro de Arena, sob a direção de Fausto Fuser, com Jacira Sampaio²⁴³ no papel de Rosa e Dalmira Soares, como Suely.

²⁴⁰ *Ibidem.*

²⁴¹ *Ibidem.*

²⁴² FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. p. 128.

²⁴³ Jacira Sampaio atuou nas peças *As Feiticeiras de Salém* (1960) com Glória Menezes, *O Pagador de Promessas* (1961) com Stênio Garcia, *O Círculo do Champagne* (1964) e *Castro Alves Pedre Passagem* (1971) de Gianfrancesco Guarnieri. Mas foi no papel de Tia Nastácia do *Sítio do Pica-pau Amarelo* pelo qual é reconhecida pelo público. Essa Rosa/Nastácia, empregada doméstica ao qual as atrizes de sua geração – e outras mais – tinham por limitação na sua carreira, pois as redes televisivas mantêm uma postura constante de manutenção das diferenças econômicas e de *status* social entre brancos e negros, ou seja, recriam e reforçam continuamente o imaginário escravocrata e de servitude do negro no Brasil.



**Figura 3 – Quarto de Empregada - Teatro de Arena
Jacira Sampaio e Dalmira Soares**

Fonte: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>

2.3 Gente como a Gente

A apresentação à ‘portas fechadas’ da peça *Quarto de Empregada* no Teatro de Arena aproximou Roberto Freire do grupo, pois sua estética e a possibilidade do teatro como militância política condiziam com a concepção de teatro que buscava. Entre as aulas na EAD, onde também atuava gratuitamente como médico dos alunos, a psicanálise e um emprego de médico na Refinaria União, Freire iniciou sua participação nos Seminários de Dramaturgia do Arena, visando a escrita dramática e a possibilidade de militância política por meio da arte. Sua participação no Arena, de certa forma contrariava Alfredo Mesquita que não permitia a participação dos alunos e demais integrantes em outros grupos teatrais, de forma “a não misturar as influências”²⁴⁴.

A participação no Teatro de Arena foi muito importante na trajetória intelectual de Freire, pois possibilitou o impulso necessário para romper com a vida ‘ditada’ por

²⁴⁴ GUARNIERI, Gianfrancesco. *apud* ROVERI, *Op. Cit.*, 2004. p. 66.

sua família e foi a porta de entrada para a militância junto à esquerda marxista. Compreender os embates, concepções e decepções que vivenciou no Teatro de Arena se faz necessário para entender o posterior engajamento e defesa de uma vida e política anarquista.

O Teatro de Arena foi fundado em 1953 pelo ator e diretor José Renato Pécora, porém as discussões iniciaram-se em 1950, no último ano de estudos na EAD. Em conversas com os colegas mais próximos – Monah Delacy, Xandó Batista, Armando Pascoal, Geraldo Matheus Torloni e Francisco Arísa – Pécora desejava encontrar um meio mais econômico de fazer teatro. Para José Renato:

A primeira busca pelo Arena pode ser atribuída a uma certa inquietação juvenil: a certeza de que o jovem resolve todos os problemas do mundo. A gente se reunia depois das aulas noturnas, num bar da Rua Xavier de Toledo, para discutir o teatro; era a eterna queixa sobre como conseguir dinheiro para fazer teatro; seria possível descobrir um jeito de fazer teatro sem dinheiro?²⁴⁵

Após ler o livro *Theatre-in-the-Round* de Margo Jones²⁴⁶, emprestado pelo professor Décio de Almeida Prado, José Renato e o grupo consideraram a possibilidade de experimentar a técnica em sua prova final na EAD, para tal escolheram a peça *Demorado Adeus* de Tennessee Williams²⁴⁷, que se adaptou bem à proposta de teatro de arena. Apesar de algumas dificuldades com o cenário em que utilizou molduras de janelas e portas penduradas no teto, por não conseguirem abandonar certa concepção cenográfica do palco italiano, o grupo percebeu que “o teatro de arena tinha outras vantagens, além de ser mais barato: a presença física do ator colocado ao lado do espectador contagiava muito mais. Comunicava com mais integridade e profundidade as ideias do autor.”²⁴⁸

Sem um lugar fixo, o grupo apresentou em diversos lugares de São Paulo, como o Museu de Arte Moderna, a Livraria Jaraguá (de Alfredo Mesquita), na EAD, clubes e algumas fábricas. Com uma boa receptividade do público, formado principalmente por estudantes, intelectuais e a classe média paulistana, o grupo realizou montagem de peças que iam ao encontro do interesse deste público, como *Essa noite é Nossa*, de Stafford Dickens, novamente *O Demorado Adeus*, seguida de *Judas em Sábado de Aleluia*, de Martins Pena e a comédia de Marcel Achard *Uma Mulher e Três Palhaços*, que teve grande repercussão nacional, de tal forma que o presidente João Café Filho mandou

²⁴⁵ PECORA, José Renato. *apud* BASBAUN, Hersch. *José Renato: energia eterna*. São Paulo: Imprensa Oficial Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2009.

²⁴⁶ JONES, Margo. *Theatre-in-the-Round*. New York, Toronto: Reinchart & Company Inc, 1951.

²⁴⁷ PECORA, José Renato. *apud* BASBAUN. *Op. Cit.*, 2009. p. 36.

²⁴⁸ *Ibidem*. p. 52.

buscar o grupo para uma apresentação especial no Palácio do Catete no Rio de Janeiro²⁴⁹.

Em São Paulo, o Teatro de Arena logo se mostrou um significativo concorrente ao Teatro Brasileiro de Comédia – TBC – e ao teatro de revista; para além da novidade do palco e a atuação dos atores, a nova experiência de teatro motivou público e atores. Em entrevista Monah Delacy, declarou:

Sinceramente, eu nunca pude pensar que Arena fosse aquilo. Vi, sim, Cacilda, Ruggero, Celli, Carlinhos, Elizabeth e muitas outras fisionomias amigas, cujos olhares pareciam atravessar a gente. Quando entrei pela segunda vez percebi como era diversa a maneira pela qual estávamos representando... Também pudera... mais de 50 pares de sapatos nos fechavam dentro daquele círculo. Que sensação esquisita notar que estávamos representando para os de cá, os de lá e ainda para os daqui e os dali, para todos ao mesmo tempo.²⁵⁰

A boa receptividade permitiu que em novembro de 1954 José Renato alugasse um imóvel para constituir a sede do Arena, uma antiga garagem, localizada na rua Teodoro Bayma, em frente à igreja da Consolação. Um pequeno espaço, que permitiu a construção de um palco de 4,5m x 5,5m e com espaço para um público de 150 pessoas²⁵¹. O pequeno palco contrastava com outros teatros de São Paulo, mas conforme afirmou Margo Jones “certa exiguidade determina uma interessante característica de intimidade.”²⁵² Esta pequena sala, com pequeno espaço para plateia e alguns focos de luz, possibilitou a jovens atores e atrizes o início de suas carreiras e novas perspectivas teatrais. Para Décio de Almeida Prado: “a grande originalidade, em relação ao TBC e tudo o que representava, era não privilegiar o estético, não o ignorando, mas também não o dissociando do panorama social em que o teatro deve se integrar.”²⁵³

²⁴⁹ ROUX, Richard. *Le théâtre Arena: São Paulo, 1953-1977: du théâtre en rond au théâtre populaire*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1991. p. 117.

²⁵⁰ Estadão, a Última Hora, edição de São Paulo, em 10 de abril de 1953. In BASBAUN. *Op. Cit.*, 2009. p. 56.

²⁵¹ BASBAUN. *Op. Cit.*, 2009; ROVERI, *Op. Cit.*, 2004; ROUX. *Op. Cit.*, 1991.

²⁵² ‘... cette exigüité meme determinant une intéressante caractéristique d’intimité.’ JONES, Margo. apud ROUX. *Op. Cit.*, 1991. p. 110.

²⁵³ PRADO, Décio de Almeida. apud BASBAUN. *Op. Cit.*, 2009.



Figura 4 - Teatro de Arena

Fonte: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>

Com espaço próprio e com intenção de ampliar o número de espetáculos, José Renato buscou jovens atores que pudessem compartilhar a nova concepção de teatro, entre eles: Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) e Gianfrancesco Guarnieri, estudantes da USP que atuavam no Teatro Paulista do Estudante – TPE – e que, em período recente, haviam sido elogiados pela crítica e premiados em festivais. Para Guarnieri: “Aquele convite me causou uma enorme crise de consciência: eu deveria aceitá-lo ou não? A minha situação e a do Vianinha era delicada, porque nós não poderíamos simplesmente chegar para o grupo do TPE e falar: Tchau, estamos indo embora.”²⁵⁴ Filiados ao PCB, Guarnieri e Vianinha, também pesaram as possibilidades de conscientização política que o Arena poderia engendrar:

Quando resolvemos aceitar o convite do Zé Renato, no fundo, tínhamos certeza que acabaríamos tomando conta do Arena, nós sentíamos isso... Era um movimento que estava pensando que nos engolia, e ia ser ao contrário, nós é que íamos acabar transformando o Arena naquilo que queríamos. E foi exatamente o que acabou acontecendo.²⁵⁵

Porém, diferente de um teatro político, o Arena continuou apresentando peças que agradavam um público de classe média e intelectuais que lotavam o pequeno teatro,

²⁵⁴ GUARNIERI, Gianfrancesco. *apud* ROVERI, *Op. Cit.*, 2004. p. 66.

²⁵⁵ GUARNIERI, Gianfrancesco. *apud* KHOURI, Simon. *Atrás das Máscaras*. Vol. 1. RJ: Civilização Brasileira, 1984. p. 13 – 71. *apud* ROUX. *Op. Cit.*, 1991. p. 120.

fato que exigiu de José Renato uma maior atenção à administração do teatro e a procurar um diretor para dividir as funções artísticas. Procurou por um jovem diretor, ou seja, alguém que pudesse compartilhar o espírito e desafio deste novo fazer teatral que o Arena defendia²⁵⁶.

Por indicação de Sábato Magaldi convidou Augusto Boal, engenheiro químico de formação, que em estadia no EUA para uma especialização em materiais plásticos, aproveitou para cursar a *School of Dramatic Arts* da Universidade de Colúmbia e a *Actor's Studio* de Lee Strasberg, com estudos da obra de Stanislavski. Boal sofreu certa resistência dos atores, que o pensaram como um sujeito ‘americanizado’, um ‘colonizado’ que prejudicaria o grupo²⁵⁷, principalmente num devir político, ainda inalcançado por Guarnieri e Vianinha. Mas no primeiro encontro tal apreensão se desfez e com Augusto Boal na coordenação artística o Arena iniciou uma nova fase. A primeira peça que dirigiu, *Ratos e Homens* de John Steinbeck, causou grande impacto no público e nos atores, o que lhe possibilitou ter mais liberdade para construir uma nova dinâmica no grupo.

Em meio a divergências e diante da frustrada expectativa política de uma atuação engajada do Arena, sobretudo por parte dos atores oriundos do movimento estudantil, Boal incentivou os atores a escreverem peças, ou seja, que comesçassem a concretizar suas aspirações políticas por meio do teatro. Boal introduziu no Arena o ‘Seminário de Dramaturgia’, cujo objetivo era a pesquisa e escrita de peças, além de aguçar a concepção dramatúrgica do grupo, buscava-se produzir um teatro ‘mais brasileiro’, privilegiando a montagem de autores nacionais. A partir deste processo, Guarnieri escreveu *Eles não usam Black-tie*, Oduvaldo Vianna Filho *Chapetuba Futebol Clube*, Edy Lima *A farsa da esposa perfeita*, Benedito Ruy Barbosa *Fogo Frio*, Roberto Freire *Gente como a Gente*, Flávio Migliaccio *Pintado de Alegre*, Augusto Boal *Revolução na América do Sul* e Chico de Assis *O Testamento do Cangaceiro*²⁵⁸.

A criação de peças pelos membros do grupo objetivava também buscar um novo público e o início de um processo de conscientização política por meio do teatro, assim o Arena

norteou suas atividades no sentido de criação e do desenvolvimento de um teatro que fosse popular na forma e no conteúdo. O Seminário de Dramaturgia facilitou o aparecimento de inúmeros novos autores preocupados com os problemas do nosso povo, assim como o Laboratório de

²⁵⁶ ROUX. *Op. Cit.*, 1991. p. 121.

²⁵⁷ *Ibidem.*

²⁵⁸ *Ibidem.*

Interpretação ajudou muito atores a combater falsos conceitos estetizantes, culturalistas, elitizantes, da arte da interpretação.²⁵⁹

As peças, como um retrato social do Brasil, tinham uma estética realista, na concepção do cenário buscou-se um mobiliário comum aos locais e temas abordados na peça, também procuraram ampliar as possibilidades do *theatre-in-the-round*, conforme as prerrogativas de Margo Jones “O realismo mais absoluto de certos detalhes é necessário como tocar efetivamente os instrumentos musicais ou comer e beber em cena.”²⁶⁰ Assim, em *Eles não usam Black-tie*, a personagem Romana faz café em cena, o bule tão comum nas casas brasileiras da época, para além de um elemento do cenário, tornou-se aporte de memória e empatia conforme o cheiro do café dominava a exígua sala. Da mesma forma que a cena final em que uma mulher cata feijões sobre a mesa e os deixa cair numa bacia de zinco evocam “um sentimento de solidão e tristeza vivida pelo personagem, que excluía o espectador da ação e novamente um observador privilegiado, que conserva todo o seu direito à emoção”²⁶¹

O Arena também realizou um processo de seleção para novo elenco, em que mudou as prerrogativas comuns a tais chamadas, pois a “convocação já sugeria que não precisava trazer as características clássicas do teatro: não precisava ser loiro, de olhos azuis, um metro e oitenta, bela voz, não precisava ser uma pessoa elegante...”²⁶² O intuito foi levar ao palco atores que esteticamente se aproximavam mais do que o grupo considerava como ‘tipicamente brasileiro’, como também confrontar com o que o TBC defendia como teatro e estética ideal para atores.

O realismo se fazia necessário aprimorar também pela proximidade com o público. A sensação de intimidade, de *voyeur* quase participante da cena, deveria ser ampliada na encenação do cotidiano brasileiro, como uma ilusão do real. Com intenções de conscientização política e retratando a realidade dos trabalhadores brasileiros, a necessidade de empatia e reconhecimento do espectador ampliou, por vezes recaindo em clichês e sendo criticado:

Fernando Sabino, numa crônica, escreveu que a gente fazia realismo de galinheiro. Acontece que, no dispositivo cênico, para delimitar o casebre de

²⁵⁹ GUIMARÃES, Carmelinda. *Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois*. Dionysos, nº24, p. 67. *apud* ROUX. *Op. Cit.*, 1991. p. 143.

²⁶⁰ “Le réalisme le plus absolu de certains détails s’imposait comme le fait de jouer effectivement d’instruments de musique ou de manger et boire sur scène.” JONES, Margo *apud* ROUX. *Op. Cit.*, 1991. p. 111.

²⁶¹ “a sensation de solitude et de tristesse vécue par le personnage, il excluait le spectateur de l’action et faisait à nouveau de lui un observateur privilégié, qui conservait tout son droit à l’émotion.” ROUX. *Op. Cit.*, 1991. p. 133.

²⁶² Paulo José *apud* ROUX. *Op. Cit.*, 1991. p. 141.

Tião, fizemos um cercadinho de caixotes de madeira e uma parede com pedaços de caixotes amarrados com arame. Era mesmo quase um galinheiro... Era assim que vivia essa gente... ou vive ainda? O fato é que funcionou muito bem e foi um sucesso incrível no Brasil inteiro.²⁶³



Figura 5 - Eles não usam Black-tie

Eugênio Kusnet (Otávio) – Miriam Mehler (Maria) – Gianfrancesco Guarnieri (Tião)

Fonte: <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>

Outra importante mudança foi a transformação do Arena numa cooperativa de atores, algo original na época, e que mudou significativamente a dinâmica interpessoal do grupo:

Deixou de haver funções estanques de ator, diretor, iluminador, etc. O Arena tornou-se uma equipe, não no sentido amistoso do termo, mas no sentido criador. Todos os atores do Arena tiveram acesso à orientação do teatro; orientação comercial, intelectual, publicitária. Boal mobilizou toda a imensa capacidade ociosa existente. Flávio Migliaccio, que só fazia pontas e carregava material de contra-regragem, praticamente inventou o novo ator brasileiro; Guarnieri, Boal, Chico de Assis, Flávio, Milton Gonçalves, Nelson Xavier escreveram peças. Todos participamos de um laboratório de atores. E todos estudamos e debatemos em conjunto.²⁶⁴

O Teatro de Arena foi uma revolução na história do teatro brasileiro, mas em termos políticos, até então, não era um teatro revolucionário conforme a militância do PCB almejava. O seminário de dramaturgia, o laboratório de interpretações, a alteração de funções tiveram por finalidade modificar as relações pessoais, de forma a possibilitar novos ângulos para a concepção teatral e política de cada indivíduo.

²⁶³ PECORA, José Renato *apud* BASBAUN. *Op. Cit.*, 2009.

²⁶⁴ PEIXOTO, Fernando. *Vianinha*. *apud* ROUX. *Op. Cit.*, 1991. p. 143.

Augusto Boal liderou as mudanças no Teatro de Arena, que em nível pessoal podem ser consideradas o embrião do Teatro do Oprimido, teoria e concepção que desenvolveu após sua saída do Arena; em relação ao grupo, de certa forma inspirado em Bertolt Brecht, pretendeu ir além de uma nova estética teatral e tinha como intenção não mais “abastecer o aparelho de produção, sem o modificar”²⁶⁵. Ou seja, para além de levar o cotidiano do trabalhador brasileiro para o palco, fazia-se necessário não deixá-lo ser apenas um entretenimento da classe média e dos intelectuais, mas sim permitir que o teatro pudesse ser um ‘agente de mudança’. Como visto anteriormente, no plano dramático, Brecht se opôs à forma dramática clássica, o teatro épico tinha por objetivo levar ao palco temas revolucionários de seu tempo, acreditando na possibilidade de uma transformação social e cultural.

A princípio, a escolha de peças a partir de questões práticas, como a adaptação do palco em arena e ao ‘gosto do público’, pode parecer uma atitude neutra, mas “para a arte, *ser imparcial* significa somente pertencer a parte *dominante*”²⁶⁶. E, apesar de se instalarem às margens do teatro paulistano, representado pelo TBC e EAD, naquele momento não problematizaram as possibilidades políticas do teatro, pensando apenas nas possibilidades estéticas, nesse sentido, acreditavam “estar em posse de um dispositivo, mas na realidade ele que os tem, eles defendem um aparelho sobre o qual não se tem nenhum controle.”²⁶⁷ Portanto, para se constituir como teatro revolucionário, fez-se necessário uma mudança mais visceral na dinâmica do Arena, uma mudança no ‘aparelho de produção’ que pudesse incidir também numa mudança social por meio do teatro, no cerne dessa mudança estavam os artistas e intelectuais.

A criação de peças focadas nos trabalhadores brasileiros e seu cotidiano ensinava a consciência política e certo confronto com a realidade. A partir do teatro épico brechtiano foi possível oportunizar aos espectadores e atores condições de possibilidades para tomar uma posição, pois as peças foram criadas para que as interrupções das sequências oportunizassem distanciamento e apreensão das condições reais, ou seja, a oportunidade de descobrir as condições de reflexão, concedendo ao

²⁶⁵ BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. Op.Cit., 1995.

²⁶⁶ “pour l’art, *être impartial* signifie seulement appartenir au parti *dominant*.” BRECHT, Bertolt. Petit Organon pour le Théâtre. In BRECHT, Bertolt. *Ecrits sur le Théâtre*. Vol.2. Paris: L’Arche, 1967. p. 33.

²⁶⁷ “en croyant être en possession d’un appareil qui, en réalité, les possède, ils défendent un appareil sur lequel ils n’ont plus aucun contrôle, qui n’est plus, comme ils le croient encore, un moyen pour les producteurs, mais devient un moyen contre les producteurs.” BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. apud TACKELS, Bruno. *Brecht ou le marxisme exilé*. In IVERNEL, Philippe. LACHAUD, Jean-Marc. (org). Dossier Bertolt Brecht. Europe Revue Littéraire Mensuelle. Août-Sept 2000. p. 82.

teatro um sentido dialético²⁶⁸. Segundo Heliane Kohler, o materialismo dialético no teatro brechtiano instaura uma noção de “contradição entre o palco e auditório, entre os espectadores que devem tomar uma posição face a face ao que é mostrado entre os personagens, entre o personagem tem confrontado a uma realidade e aos comportamentos contraditórios.”²⁶⁹

Em Brecht, as peças não tinham por objetivo reproduzir situações e condições do cotidiano, mas sim descobri-las²⁷⁰; e no palco possibilitar ao público certa distância, para este, com ‘assombro’, criar as condições de transformação de sua consciência. Ainda seguindo o pensamento brechtiano, um teatro revolucionário exige também atores revolucionários, conscientes do seu papel social e de sua arte como meio de transformação da realidade. Os atores revolucionários não apenas “transmitem conhecimento, mas os produzem.”²⁷¹ Ou seja, para além da militância política junto ao PCB, Augusto Boal incentivou os atores e novos escritores a um “engajamento com a realidade.”²⁷² Nesse sentido, que o Arena passou a refletir sobre sua produção teatral, tendo no cerne um questionamento primordial: “como se vincula uma obra com as relações de produção da época? É compatível com elas, e portanto reacionária, ou visa sua transformação, e portanto é revolucionária?”²⁷³

Freire iniciou sua participação no Teatro de Arena logo no começo desta fase politizada e também de uma efervescente dinâmica interna. Diante da censura à *Quarto de Empregada* e motivado pela boa receptividade da peça pelo Arena e pelos ‘Seminários de Dramaturgia’ escreveu *Gente como a Gente*.

Gente como a Gente, diferentemente de *Quarto de Empregada*, em relação à discussão social estava mais próxima das peças escritas pelos atores do Arena, porém traz personagens de um forte caráter católico, possivelmente oriundo da admiração e aproximação aos padres dominicanos que recém havia conhecido²⁷⁴. O catolicismo foi questionado e rechaçado no ‘Seminário de Dramaturgia’ em que a peça foi debatida,

²⁶⁸ TERTULIAN, Nicolas. *Distanciation ou Catharsis.. In* IVERNEL, Philippe. LACHAUD, Jean-Marc. (org). Dossier Bertolt Brecht. Europe Revue Littéraire Mensuelle. Août-Sept 2000.

²⁶⁹ “Contradiction entre la scène et la salle, entre les spectateurs qui doivent prendre position vis-à-vis de ce qui est montré, entre les personnages, entre le personnage confronté a une réalité et des comportements contradictoires.” KOHLER, Heliane Rodrigues. *Le Fonctionnement du discours d’agit-prop dans ‘O Homem e o Cavalo’ d’Oswald de Andrade*. Vol 2. Besançon: Université de Franche-Comté, 1991. (Thèse de Doctorat D’État). p. 512.

²⁷⁰ BENJAMIN, Walter. *O que é o teatro épico? Op.Cit.*, 1995.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² BRECHT. *Op. Cit.*, 1967. p. 19.

²⁷³ BENJAMIN, Walter. *O Autor como Produtor. Op.Cit.*, 1995.

²⁷⁴ FREIRE, Roberto. Entrevista a Antônio Abujamra no programa Provocações em 13 de julho de 2003. Brasil: TV Cultura, 2003b.

porém permaneceram no enredo, diante de argumentos apresentados pelo autor ao grupo. Após muitos anos, em sua autobiografia, Freire considerou que:

As discussões sobre esta peça foram intensas, extremamente críticas e me abalaram muito. Mas, depois, percebendo o valor dessas críticas, eu pude também perceber os seus equívocos, derivados mais da visão marxista do grupo, não aceitando a visão socialista e de fundo cristão do personagem Antônio, que via no cristianismo da Igreja Católica a possibilidade de um socialismo não autoritário.²⁷⁵

Encenada em 1959, em um momento que o Arena vivenciava profundamente um caráter nacionalista e de esquerda marxista que objetivava ser um meio de reflexão e transformação social; o catolicismo em confronto ao ateísmo defendido pelo PCB, mostrou-se incômodo e mesmo um equívoco do grupo, principalmente após a publicação das primeiras críticas:

Roberto Freire, o autor da peça que o Teatro de Arena está apresentando, acredita e quer demonstrar que a solução dos problemas do homem está na verdade católica, mas reivindica para a sua igreja uma participação social mais ativa, libertando-a até certo ponto do confinamento dos templos e das preces, para colocá-la ao lado dos movimentos que procuram dar ao povo uma dignidade e um lugar que, através dos tempos, quase sempre lhe têm sido reconhecido, mas ardidamente sonogado pelas classes dominantes. E com coragem reconhece o autor que a sua própria igreja tem sido um dos fatores dessa situação.²⁷⁶

Diante das críticas negativas e do caráter religioso, a peça também ocasionou conflitos internos, em particular com o ator Oduvaldo Vianna Filho, que interpretou ‘Antônio’, personagem que defendia o socialismo cristão proposto pelo autor. Roberto Freire, mesmo após a renúncia ao catolicismo, compreendeu que o maior problema da peça foi certo autoritarismo marxista, sendo a autoavaliação desta balizada pelos conflitos que vivenciou posteriormente com o grupo Arena, conforme declarou: “[Vianinha] nos ensaios, amava o personagem e trabalhava apaixonadamente o papel. Depois da estreia, adotou a visão negativa da crítica e dos marxistas, passando a odiá-lo, chegando a anunciar que largaria o papel.”²⁷⁷ Porém, naquele momento Freire compartilhava dos ideais marxistas do grupo e a peça *Gente como a Gente* também tinha um caráter propagandista, conforme é possível perceber nos diálogos entre os personagens:

²⁷⁵ FREIRE. *Op.Cit.*, 2003a. p. 136. Sobre os Seminários de Dramaturgia o ator Nelson Xavier também declarou: ‘Daí o Seminário, para reunir semanalmente os autores. Chegavam e liam uma peça e eram... *espinafrados violentamente*, até que afastou muito. Porque a gente falava tudo. E com grande entusiasmo de ser verdadeiro, de ser veraz, correto, era violentíssimo.’ *apud* ROUX. *Op. Cit.*, 1991. p. 142.

²⁷⁶ Crítica jornalística 01. Autor e jornal não especificado, clípgem do grupo Arena disponibilizada no site *Arena 50 Anos*. <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>

²⁷⁷ FREIRE. *Op.Cit.*, 2003a. p. 137.

ANTONIO – E metia a paciência para tudo! (Lembra-se de qualquer coisa e sorri.) Tinha um diretor que me perguntou se eu era comunista... por causa do meu jeito de falar...

JOÃO – Você negou, não é?

ANTONIO – Disse que tinha inveja dos comunistas...

JOÃO – Fez mal!

ANTONIO – Inveja do jeito que eles trabalham... as ideias certas que eles tem e que fazem a gente querer melhor os outros... o jeito que eles tem de pensar só no que interessa mesmo... só mexer no que 'tá sangrando, doendo, não por causa de cada um... não a dor e o sangue de um só... mas de todos.

JOÃO – (Aflito.) Você disse isso para eles?²⁷⁸

O teatro engajado vinculado ao Partido Comunista e conhecido como *agitprop*, tem sua origem em meio à Revolução Russa com o objetivo de disseminar as ideias marxista-leninistas e insuflar o espírito revolucionário na população. Na Rússia, Meyerhold e Maiakovski foram seus principais representantes e, posteriormente, na Alemanha houve o trabalho de Erwin Piscator e de Bertolt Brecht. Segundo a definição do X Congresso do Partido Comunista da Alemanha, a *propaganda* deve se constituir num “trabalho de educação amplo que consiste a inculcar aos seguidores a teoria marxista-leninista, suas noções fundamentais. A propaganda deve servir de base a uma agitação correta. A agitação sem prévia propaganda de massa é ineficaz, praticamente impossível.”²⁷⁹

Se *Gente como a Gente* traz nas falas dos personagens a premissa de propaganda para o comunismo e espírito revolucionário, a sua encenação, restrita ao pequeno teatro da Teodoro Bayma, distanciou-se das atividades de agitação propostas pelos artistas e intelectuais russos e alemães que encenavam em fábricas, nas ruas, estações de trem, portos, ou seja, iam ao encontro da população que objetivavam “persuadir a aderir ao partido. Em efeito, a revolução não se pode fazer sem uma politização das massas.”²⁸⁰

Além do catolicismo, a crítica destacou alguns problemas com relação à direção: “Se, por um lado, a direção de Augusto Boal foi bastante correta à orientação individual dos atores, no plano geral da criação artística parece ter imposto, ou sugerido algumas modificações que só agravaram a disparidade de estilos existente no texto.”²⁸¹ Boal nas peças *Eles não usam Black-Tie* e *Chapetuba Futebol Clube* já havia trabalhado a partir das concepções de Stanislavski sobre a preparação do ator, mas com uma pesquisa

²⁷⁸ FREIRE, Roberto. *Gente como a Gente*. Peça de Teatro. 1959.

²⁷⁹ Definição do conceito de *agitprop* segundo o X Congresso do Partido Comunista Alemão. *apud* KOHLER. *Op. Cit.*, 1991. p. 266.

²⁸⁰ *Ibidem*. p. 266.

²⁸¹ SILVEIRA, Miroel. Coluna: Teatro e outros Palcos. Jornal não identificado, 1959. Clipagem do grupo Arena disponibilizada no site *Arena 50 Anos*. <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>

direcionada para a apreensão das expressões, falas e gestos comuns ao brasileiro²⁸². Ou seja, fazer com o que os atores levassem ao palco um ‘retrato realista’ do trabalhador brasileiro, e nesse sentido dois atores foram elogiados por sua atuação:

Dentro da tragédia de sua situação fez o público rir e sorrir sem que se quebre a emoção e a poesia das cenas, e em confronto Riva Nimitz sentimos que esta age num sentido mais brechtiano de ação dramática, pois é sempre uma atriz que está demonstrando ao público o quanto sabe representar, ao passo que Migliaccio busca a linha do *Actor's Studio*, de verdade essencial e assimilação antropofágica do personagem representado. De qualquer forma, são duas interpretações notáveis que deverão ser inseridas desde já na lista das melhores de 1959.²⁸³

Mas os críticos deixaram evidente que o problema maior da peça era sua composição e estrutura: “tentando apresentar várias situações correlatas, mas independentes para demonstrar sua tese e procurando fazer com que cada personagem viva o seu drama particular, [...] teve que esquematizar demais os tipos, tirando-lhes a consistência e a veracidade.”²⁸⁴ Segundo Sônia Goldfeder²⁸⁵, o Teatro de Arena deu um caráter de idealização da realidade dos trabalhadores brasileiros, caracterização que não correspondia à realidade vivenciada nos morros, sindicatos, fábricas e outros espaços que o grupo levou ao palco. Apesar de um trabalho de busca de ‘gestos e emoções’ em relação à interpretação de um ‘oprimido proletário brasileiro’, este se calcou numa perspectiva idealizada e, por vezes, simplificada, pois em *Gente como a Gente* o “diálogo é quase sempre fácil e econômico e capta bem a maneira de se expressar do povo, mas o comportamento dos personagens tende para um dramatismo exagerado e falso [...]”²⁸⁶

²⁸² ROUX. *Op. Cit.*, 1991.

²⁸³ SILVEIRA. *Op. Cit.*, 1959.

²⁸⁴ Crítica jornalística 01. Autor e jornal não especificado, clipagem do grupo Arena disponibilizada no site *Arena 50 Anos*. <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>

²⁸⁵ Cf. GOLDFEDER. *Op.Cit.*, 1977.

²⁸⁶ Crítica jornalística 01. Autor e jornal não especificado, clipagem do grupo Arena disponibilizada no site *Arena 50 Anos*. <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>



Figura 6 – Gente como a Gente

Lélia Abramo (Assunta) – Henrique Cesar (Peppino) – Arnaldo Weiss (João)

Ao fundo Oduvaldo Vianna Filho (Antônio)

Fonte: Arquivos Multimeios – IDART – <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>

Os ‘Seminários de Dramaturgia’ tinham por objetivo construir uma nova dramaturgia brasileira numa visão a contrapelo da realidade e do teatro encenados até então. Alicerçados nas concepções políticas marxistas propuseram dar ‘voz e rosto’ aos milhares de brasileiros ‘sem-nomes’, como proposto por Walter Benjamin nas *Teses sobre o Conceito de História*²⁸⁷; ao mesmo tempo, intencionavam que estes pudessem sair da alienação política.

Porém, os atores e diretores eram na maioria oriundos da classe média – ou seja, a mesma burguesia que denunciavam como opressores – e pouco sabiam sobre o cotidiano e realidade vivenciados pelos trabalhadores que propunham expor. Em *Gente como a Gente*, Freire e o Arena encenaram um “povo imaginário”²⁸⁸, calcado em estereótipos, clichês e carregados de idealização política, como Freire admitiu posteriormente:

Enfim, nossa visão de teatro popular era algo paternalista, de pura boa vontade, como sempre achei ser o conceito de liderança e de poder das ‘vanguardas revolucionárias’, como propunham os marxistas. E concluí que nós, artistas de origem e formação burguesa, teríamos de conhecer melhor e de nos adaptar à realidade de seus hábitos de vida popular, para poder lhes

²⁸⁷ BENJAMIN. *Op. Cit.*, 1995.

²⁸⁸ MORIN, Edgar. apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples Exposés, Peuples Figurants: l’oeil de l’histoire*, 4. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012. p. 144.

comunicar nossa visão ideológica de crítica à exploração que sofrem das classes dominantes.²⁸⁹

Mesmo buscando atuar em confronto com o teatro naturalista, encenado no Brasil até aquele momento, de certa forma também se prenderam à aparência do que compreendiam como ‘o povo, o proletário brasileiro’. Aparência que também se estendeu aos atores, pois logo após o sucesso de *Eles não usam Black-tie* na convocação de atores com características físicas ‘tipicamente brasileiras’²⁹⁰, mesmo em uma intenção de questionamento do galã e da vedete, perpassou no grupo certa concepção de diferenciação fisionômica entre ‘povo’ e ‘burguesia’. Da mesma forma que August Sander, que visou inventariar a ordem social na década de 1920 na Alemanha em uma série de retratos distribuídos em pranchas fotográficas, em que partia “do camponês, do homem ligado à terra, conduz o observador por todas as camadas e profissões, desde os representantes da mais alta civilização até os idiotas”²⁹¹; o Arena estabeleceu as diferenças fisionômicas entre o ‘proletariado’ e a ‘burguesia’ no afã de conferir o que consideravam uma maior autenticidade ao projeto de teatro popular do grupo²⁹². Mas, conforme reflexão de Étienne Tassin, ao definir o espaço público como domínio da palavra e da ação:

A relação do ser com a aparência não deve ser compreendida como uma relação mimética, mas ele também não deve estar numa oposição do escondido e do presente. O oculto e o exposto: a política está sempre do lado do que é presente [...] Esta apresentação é tão estranha a uma problemática da representação [no sentido clássico] quanto a uma problemática do inapresentável.²⁹³

Apesar de uma busca por ‘autenticidade’ na escrita das peças, os jovens atores e dramaturgos estavam eufóricos e empolgados com a possibilidade de fazer uma nova história do teatro brasileiro e também por fazer parte da construção de uma revolução social, euforia que os levou a encenar apressadamente diversas peças de cunho social –

²⁸⁹ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. p. 159.

²⁹⁰ Cf. nota de rodapé 87.

²⁹¹ DÖBLIN, Alfred. Prefácio. *apud* SANDER, August. *Antlitz der Zeit. Sessenta Fotografias de Alemães do século XX*. Munique, 1929. *apud* BENJAMIN. *Pequena História da Fotografia. Op. Cit.*, 1985.

²⁹² Interessante observar que no filme *Eles não usam Black-tie* (1981) o jovem Tião e sua noiva Maria fogem a ideia do ‘tipicamente brasileiro’ proposto pelo Arena, pois Carlos Alberto Ricelli e Bete Mendes são dois ‘belos’ atores da nova geração que cumprem as ‘exigências’ propostas pela lógica televisiva e novelesca brasileira. Se no teatro buscava-se uma identificação do ‘povo’ e sua luta contra o opressor, no filme buscou-se uma empatia pela beleza e romance do casal.

²⁹³ La rapport de l’être à l’apparence ne doit pas être compris comme un rapport mimétique, mais il ne doit pas l’être non plus dans une opposition du caché et du présent. Du celé et de l’exhibé: la politique est toujours du côté de ce qui se présente. [...] Cette présentation est aussi étrangère à une problématique de la représentation [au sens classique] qu’à une problématique de l’imprésentable. TASSIN, Étienne. *La question de l’apparence: politique et pensée. Colloque Hannah Arendt*. Paris: Payot, 1996. Pp. 109-112. *apud* DIDI-HUBERMAN. *Op. Cit.*, 2012. p. 24.

quatro em 1959 – sem uma pesquisa e reflexão mais aprofundada da realidade que pretendiam expor no palco. Portanto, a partir de certa idealização do operário brasileiro, levaram ao palco a “beleza do povo”²⁹⁴, dando-lhe um caráter romântico e por vezes maniqueísta, em que o ‘bom proletário’ lutava contra o ‘mau burguês’, mas ainda assim em apresentações para um público de classe média; ou seja, não atuavam junto ao ‘proletário’ que desejavam incitar à revolução social. Diferentemente do cinema de Eisenstein, em que a figuração era uma possibilidade de mostrar a diferença, a diversidade em que se constitui a massa que reivindicava a revolução social²⁹⁵, o estereótipo condena os trabalhadores a permanecerem ‘sem rosto’ e o paternalismo condena-os a permanecerem ‘sem voz’, pois como escreveu Hannah Arendt “a política se constitui como relação”²⁹⁶, e faltou ao grupo um contato mais direto com o trabalhador que desejaram expor, pois o “povo brasileiro não é visto, portanto, em sua complexidade, mas sim através de uma visão linear que lhe confere a sua ‘integridade’. A intenção de exaltação é clara: é fornecida ao público uma perspectiva pessoal, sentimental e afetiva, através da construção da ‘imagem positiva’ do operário.”²⁹⁷

A crítica, apesar de bastante contundente em relação à peça *Gente como a Gente*, não deixou de destacar a importância do movimento dramatúrgico iniciado pelo Arena em “atacar os problemas nacionais e sociais de frente, com essa ampla e generosa coragem que é própria dos moços esclarecidos.”²⁹⁸ Outra crítica destacou que Roberto Freire “está fazendo seu teatro com pedaços de vidas. Com pouca ficção e muita realidade, a ação de suas peças é um clamor de constância repetida a conjunturas humana, onde viceja um desequilíbrio social cruciante mas, desgraçadamente verídico.”²⁹⁹ Havia, portanto, uma clara leitura da ação política do Teatro de Arena, e é preciso frisar que, por vezes, os próprios críticos careciam de uma apreensão da realidade do trabalhador brasileiro, tendo suas concepções também perpassadas por clichês e estereótipos.

Gente como a Gente ficou poucas semanas em cartaz e, segundo o ator Nelson Xavier, a peça foi um equívoco do grupo, motivado pelo nacionalismo e pela militância:

²⁹⁴ BAUDELAIRE, Charles. *apud* DIDI-HUBERMAN. *Op. Cit.*, 2012.

²⁹⁵ Cf. DIDI-HUBERMAN. *Op. Cit.*, 2012.

²⁹⁶ ARENDT, Hannah. *Qu’est-ce que la politique?* *apud* DIDI-HUBERMAN. *Op. Cit.*, 2012. p. 25.

²⁹⁷ GOLDFEDER. *Op.Cit.*, 1977. p. 117.

²⁹⁸ Crítica jornalística 01. Autor e jornal não especificado, clipagem do grupo Arena disponibilizada no site *Arena 50 Anos*. <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>

²⁹⁹ Crítica jornalística 02. Autor e jornal não especificado, clipagem do grupo Arena disponibilizada no site *Arena 50 Anos*. <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>

Tinha que produzir e havia momentos em que a gente só produziu, por exemplo, *Pintado de alegre*, do Flávio, *Gente como a Gente*, do Roberto Freire, porque não tinha outro. A gente não achava bastante bom, mas só para ser fiel a bandeira nacionalista, de só estimular autor nacional.³⁰⁰

Já no ano de 1959 o grupo constatou a dificuldade em produzir somente peças de autores nacionais e manter as prerrogativas políticas e estéticas propostas no ‘Seminário de Dramaturgia’³⁰¹; assim iniciaram outra fase, objetivando a ‘nacionalização dos clássicos’. O grupo passou a adaptar peças estrangeiras à realidade brasileira, iniciando com *Os Fuzis da Sra. Carrar* de Bertolt Brecht, dirigida por José Renato num momento de afastamento de Augusto Boal, quando o grupo viveu uma crise em relação à indiferença à militância política de alguns, principalmente de seu fundador³⁰².

A discussão central foi a atuação política do Arena, principalmente a necessidade de ir ao encontro de um público de trabalhadores e não apenas limitarem-se as apresentações para a classe média. Após uma temporada de *Eles não usam Black-tie* no Rio de Janeiro, Oduvaldo Vianna Filho, Chico de Assis e Augusto Boal permaneceram na cidade onde, sob a liderança do sociólogo Cláudio Estevam Martins, fundaram o Centro Popular de Cultura, associado à União Nacional de Estudantes – UNE, com o intuito de trabalharem com o teatro popular. Este grupo permaneceu por aproximadamente um ano no Rio de Janeiro e José Renato Pécora retornou a produção de peças estrangeiras e algumas oriundas dos ‘Seminários’, mas a cisão afetou consideravelmente o Arena, sendo este período lembrado como uma época de “produção medíocre.”³⁰³

Importante ressaltar que alguns anos mais tarde o Arena passou a encenar em fábricas, favelas, praças e outros espaços públicos junto ao ‘povo’, porém não no primeiro momento abordado neste capítulo. Tal problemática da relação entre o grupo e o público a que visavam suas peças foi amadurecida após o golpe militar de 1964, com o intuito de desalienação da população e resistência à Ditadura Militar. Foi quando Guarnieri e Boal escreveram as peças *Arena Conta Zumbi* (1965), *Arena Conta Tiradentes* (1967), *Primeira Feira Paulista de Opinião* (1967) e *Arena Conta Bolívar* (1970). E, sobretudo, no trabalho posterior de Augusto Boal em que aprofundou sua

³⁰⁰ XAVIER, Nelson. *apud* ROUX. *Op. Cit.*, 1991. p. 142.

³⁰¹ Cf. GOLDFEDER. *Op.Cit.*, 1977.

³⁰² ROUX. *Op. Cit.*, 1991. P. 178.

³⁰³ Augusto Boal, Vianinha e Chico de Assis retornaram ao Arena, porém as relações com José Renato Pécora permaneceram frágeis, culminando na saída deste do grupo pouco tempo depois quando vendeu o Arena para os atores. Em testemunho, Pécora defende como uma saída amigável, mas os testemunhos reunidos por Roux para a sua tese, contradizem-no nos relatos de algumas discussões e animosidades dos atores contra ao posicionamento apolítico de José Renato Pécora. Cf. ROUX. *Op. Cit.*, 1991.

experiência de militância política ao criar o *Teatro do Oprimido* a partir da realidade latino-americana e das concepções do teatro de *agitprop*.

2.4 Sem entrada e Sem mais nada

As contradições entre o exercício da medicina – a partir das expectativas da classe média e industrial – e a militância política por meio da arte e se faziam presentes no cotidiano de Freire. Em 1961, foi demitido da Refinaria União ao confrontar as prescrições emitidas pelo médico-chefe para cirurgias no estômago em trabalhadores que apresentavam apenas gastrite, assim como o fornecimento de anfetaminas para que funcionários permanecessem acordados em turnos prolongados de três a quatro dias, fato que ocasionou inúmeros acidentes e também a morte de trabalhadores. A denúncia levou a uma breve investigação e a demissão do médico-chefe; convidado a substituí-lo, Freire recusou, pois optou em dedicar mais tempo à militância e à arte, momento de criação da sua terceira peça *Sem entrada e Sem mais nada*.

O título da peça faz referência a uma campanha publicitária de uma rede de lojas de São Paulo, que introduziu a venda no crediário no mercado. Pensada como dispositivo de venda e incentivo ao consumismo por Freire, que pretendeu questioná-la e denunciá-la como forma de alienação; também promovida por meio da publicidade das grandes lojas de departamento e que se disseminava igualmente nos pequenos comércios.

Em *Sem entrada e Sem mais nada* a discussão central a qual se propôs foram “os riscos à vida emocional e psicológica das pessoas, que usavam na busca de satisfação dos desejos na posse de coisas materiais que não estavam preparadas financeiramente para adquirir ou que realmente não precisavam.”³⁰⁴ Freire pôs no centro da discussão o contexto de trabalho e consumo dos brasileiros. Nesta peça, voltou seu olhar e crítica novamente para dentro da casa da classe média paulistana – e seus reflexos nas casas dos trabalhadores – denunciando a alienação e servitude voluntária ao consumo, colocando os cidadãos sob uma lupa a perscrutar-lhes as idiossincrasias e fragilidades. Tal desnudamento visava pequenas ações de mudanças, questionamentos que poderiam conduzir a reflexões mais extensas e profundas.

³⁰⁴ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. p. 139-140.

Sem entrada e Sem mais nada foi apresentada a Armando Bógus e Felipe Carone do Teatro Maria Della Costa, que procuravam peças de autores brasileiros para produzir. Roberto Freire não rompeu com o Teatro de Arena, mas afastou-se do grupo no período em que Boal, Vianinha e Chico de Assis permaneceram no Rio de Janeiro.

A peça foi dirigida por Antunes Filho e teve no elenco Eva Wilma, Mauro Mendonça, João José Pompeo e Liana Duval. Freire detalhou que houve uma produção esmerada e um cenário bem produzido³⁰⁵, porém foi apresentada a um público de classe média que acreditava no consumo de mercadorias como meio a lhe conferir ascensão e aceitação social, e percebiam no crediário uma possibilidade de conquistar e manter este *status* almejado. Freire procurou denunciar os dispositivos engendrados para estimular o consumo, mas num contexto de intensa publicidade e em meio à disseminação do *American Way of Life* no Brasil, aliado ainda ao fetiche da mercadoria, a peça teve grande resistência por parte do público e foi um fracasso.

Ao centrar a discussão nos problemas do consumismo e alienação vividos pela classe média, não apenas buscou nesta classe média uma aliada na luta contra a exploração sofrida pelos trabalhadores³⁰⁶, mas expôs que esta também é vitimada pelos dispositivos do capitalismo. Ao invés do maniqueísmo que confrontava proletários e burgueses, Freire procurou mostrar uma leitura diferenciada da realidade.

Para Freire, a resistência do público ao enredo expôs o sujeitamento das pessoas aos prazeres fugazes do consumo, como uma massa alienada e desejante de um *status* vendido no crediário e em liquidações. Mesmo tendo posto a sociedade paulistana “a provas e a exames periciais”³⁰⁷, de forma a lhe oferecer uma possibilidade de autocrítica, Freire não percebeu o quanto o ideal do consumo já havia penetrado no cotidiano das pessoas cujo “tempo limiar é o tempo do consumo.”³⁰⁸ Numa cidade já transformada num labirinto de vitrines e publicidades, o tempo e o espaço, como limiares, “são preenchidos pelo mito, não são mais, por assim dizer, formas de intuição da consciência, mas se tornam formas de intuição do inconsciente.”³⁰⁹

Diante da rejeição do público e das severas críticas, Freire vivenciou uma crise existencial em que sopesou o fracasso artístico e a contradição do sucesso na área médica que tanto refutava. A crise existencial, como um pesadelo a se entranhar em seu

³⁰⁵ *Ibidem.*

³⁰⁶ BENJAMIN. *Op. Cit.*, 1995; BENJAMIN. *Op. Cit.*, 1987.

³⁰⁷ BENJAMIN. *O Autor como Produtor. Op.Cit.*, 1995.

³⁰⁸ BEHRENS, Roger. *Seres limiares, tempos limiares, espaços limiares. In OTTE; SEDLMAYER; CORNELSEN. Op. Cit.*, 2010. p. 98.

³⁰⁹ *Ibidem.*

estado desperto e a se prolongar em angustiantes insônias, também se constituiu em um limiar. A crise existencial, como uma zona de transição e embate é um “tempo limiar do qual carecemos”³¹⁰ e que permite ao indivíduo repensar o seu viver. Sobre a crise-limiar Benjamin já havia analisado: “Há uma determinada zona onde começa o pesadelo. No limiar dessa zona, aquele que sonha empenha todas as suas inervações na luta para escapar do pesadelo. Mas somente a luta decide sobre a questão se essas inervações contribuem para sua libertação ou, ao contrário, tornam o pesadelo ainda mais [pesado].”³¹¹

Apesar do pouco tempo e dos fracassos vividos no teatro, Freire estava ciente que vivia um processo de ruptura do que designou como ‘modo de vida burguês’, e também com a medicina e a psicanálise que em sua concepção apenas constituíam um aporte financeiro, um emprego que lhe possibilitava a busca de sua realização pessoal por meio da arte.

Naquele momento, frustrado, compreendeu que o seu viver artístico não poderia se realizar por meio da dramaturgia. Ainda inquieto em seu afã revolucionário, aguçado e provocado pela experiência teatral, buscou outras possibilidades de militância política. Foi assim que se aproximou dos padres dominicanos, elogiados na peça *Gente como a Gente*, e tornou-se militante da Ação Popular – AP – atuando como jornalista, ao ser convidado pelo Pe. Josaphat para ser editor do jornal *Brasil, Urgente*³¹².

Apesar da desistência da escrita dramaturgica, Freire permaneceu em contato com o meio teatral, em especial com o Arena, fato que o levou a ser eleito vice-presidente da Associação Paulista da Classe Teatral, na qual foi bastante atuante na reivindicação de espaços físicos e, sobretudo, políticos para o teatro paulistano. Atuação reconhecida no meio teatral, pois, logo após Franco Zampari o indicou para substituí-lo na administração Teatro Brasileiro de Comédia – TBC – quando relegou o TBC a responsabilidade da Comissão Estadual de Teatro – CET, devido a sua falência.

Empolgado diante das perspectivas, Freire e Nagib Elchmer da CET redigiram um plano de autogestão em que o TBC estaria à disposição de todas as companhias de

³¹⁰ BENJAMIN. *Op. Cit.*, 1987.

³¹¹ BENJAMIN. apud BEHRENS. *Op. Cit.*, 2010. p. 97.

³¹² Assunto a ser abordado no Capítulo 3.

teatro de São Paulo, num sistema de parcerias e rodízios³¹³. Porém, tal situação mostrou-se uma das grandes decepções de Freire, pessoal e profissional. Para entender esta decepção, é preciso antes conhecer brevemente a trajetória do TBC até a sua falência em 1961 e a disputa que se criou por sua administração.

O Teatro Brasileiro de Comédia teve sua origem em apresentações amadoras da peça *A Mulher de Braços Alçados* do industrial Franco Zampari, realizadas na casa de Paulo e Sofia (Fifi) Assunção e apresentada para a elite paulistana, formada por industriais, banqueiros, etc. Abílio Pereira de Almeida³¹⁴ foi o diretor e protagonista da peça, em que também atuaram Paulo Assunção, Fifi Assunção, Débora Zampari, Maria José Rheingantz, Alfredo Mesquita, Lourdes do Amaral, Isabel de Moraes Barros e Carlos Zampari³¹⁵.

Entusiasmado com as apresentações, Franco Zampari convenceu Francisco Matarazzo Sobrinho, Paulo Assunção, entre outros empresários, a formarem a Sociedade Brasileira de Comédia³¹⁶, que tinha por objetivo angariar fundos para a manutenção do grupo amador de teatro.

Por poucos meses o grupo realizou ensaios e apresentações nos salões no Museu de Arte Moderna – MAM, mas divergências com o diretor do museu Rino Levy deixaram o grupo sem um local para ensaios e apresentações³¹⁷. Então, em 1948, Franco Zampari alugou um prédio na Rua Major Diogo, “que havia sido um laboratório farmacêutico e, antes disso, a sede de uma organização fascista, a *Unione Dopolavoro Italiana* (disfarçada de União Desportiva Italiana)”, e logo iniciaram a reforma. O prédio foi transformado em um teatro de 365 lugares com piso em declive - a construção do palco teve a orientação do cenógrafo italiano Aldo Calvo, que também desenhou os refletores construídos pela Metalúrgica Matarazzo³¹⁸. Diante do investimento da elite paulistana, em três meses o Teatro Brasileiro de Comédia ficou pronto.

³¹³ FREIRE. *Op. Cit.* 2003a. p. 147-152.

³¹⁴ Dramaturgo, ator e diretor de teatro, iniciou sua carreira no Grupo Experimental de Teatro – GTE – em parceria com Alfredo Mesquita. Foi um dos fundadores do Teatro Brasileiro de Comédia, sendo autor, diretor e ator na peça de estreia *A Mulher do Próximo*.

³¹⁵ CARDOSO, Nydia Licia Pincherle. *Eu vivi o TBC*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

³¹⁶ Sociedade civil de fins não-econômicos –, cuja finalidade, expressa nos Estatutos, é promover, para benefício dos seus sócios e do público em geral toda espécie de espetáculos artísticos, principalmente teatrais. CARDOSO. *Op. Cit.*, 2007.

³¹⁷ ROUX. *Op. Cit.*, 1991., p. 60.

³¹⁸ CARDOSO. *Op. Cit.*, 2007. p. 30.

O Teatro Brasileiro de Comédia foi inaugurado com a peça *A Mulher do Próximo* de Abílio Pereira de Almeida, montada pelo Grupo de Teatro Experimental – GTE – e outros atores, entre eles a atriz profissional Cacilda Becker. O enredo da peça e a atuação de Cacilda Becker foram amplamente elogiados, fato que garantiu ao TBC um espaço de respeitabilidade entre o público da cidade.

No primeiro ano, diversos grupos amadores se apresentaram no TBC, como o Grupo Universitário de Teatro, o Grupo de Teatro Experimental e a Sociedade de Amadores Ingleses; e mesmo com ingressos bem mais caros do que os demais teatros, o TBC mantinha um público que permitia a manutenção dos amadores.

No início de 1949 a montagem de Madalena Nicol da peça *Ingenuidade* de John Van Druten, com Cacilda Becker, Maurício Cardoso e a própria Madalena Nicol foi um grande sucesso³¹⁹, cinco semanas em cartaz, teatro lotado em todas as apresentações, o que levou Zampari a repensar o TBC como grupo amador, iniciando um processo de transição para grupo profissional. Para transformar o TBC em grupo profissional, Zampari decidiu contratar um diretor italiano, Adolfo Celi, cuja formação se deu na Academia de Arte Dramática de Roma. Com Celi, o TBC se sedimentou como teatro profissional e, ao longo dos anos 1950, a montagem de grandes espetáculos, atores e atrizes talentosos, o cenógrafo Ziembinski e a presença de outros diretores italianos como Luciano Salce, Ruggero Jacobbi, Flaminio Bollini, Alberto D'Aversa e Gianni Ratto renovaram o teatro em São Paulo, tornando o TBC a grande referência do teatro nesta década.

É preciso frisar que o TBC teve sua origem na elite aristocrática de São Paulo, sendo seus espetáculos voltados para esse público - o alto preço dos ingressos também não permitia outro público. Esses fatos o caracterizaram como um 'teatro burguês', principalmente após a crescente organização do movimento estudantil vinculado ao PCB e a constituição do Teatro Paulista do Estudante – TPE – que tinha como objetivo vir a ser um teatro de *agitprop*. A criação do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, também com uma produção vinculada ao pensamento de esquerda, sedimentou as diferenças políticas e sociais entre estes e o TBC. O Arena, o Oficina e o teatro estudantil, além de criar peças que proporcionariam consciência política e o desejo de revolução, tinham também o desafio de combater a 'estética teatral burguesa', naquele momento representada pelo TBC.

³¹⁹ ROUX. *Op. Cit.*, 1991., p. 64.

No início dos anos 1960, o TBC enfrentou uma grave crise financeira, cuja origem foi principalmente os juros do empréstimo bancário que Franco Zampari fez para montar a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Aliado a descapitalização, também sofreu com a saída de Paulo Autran, Tônia Carrero e Adolfo Celi, que montaram sua própria companhia de teatro. Se nos primeiros anos sem o diretor Adolfo Celi o TBC conseguiu manter boas montagens e público constante, no final dos anos 1950 as peças apresentadas foram inexpressivas³²⁰. Em 1959, Franco Zampari buscou alinhar-se ao ‘movimento nacionalista’ de produzir peças de autores brasileiros que focavam em problemáticas nacionais e fez a montagem da peça *O Pagador de Promessas* de Dias Gomes, dirigida por Flávio Rangel. Apesar do sucesso de *O Pagador de Promessas* e com apresentações de outras peças a preços reduzidos, o TBC continuou com graves problemas financeiros. Em fevereiro de 1961, em meio à produção de *A Semente* de Gianfrancesco Guarnieri, Franco Zampari publicou um comunicado em que informou a impossibilidade em cumprir com os encargos e a continuidade do TBC, relegando-o à Comissão Estadual de Teatro.

Foi diante desta situação que Roberto Freire e Nagib Elchmer elaboraram o plano de autogestão e o retorno do espaço físico do TBC aos grupos amadores. Antes de apresentarem o plano ao CTE e à classe teatral, compartilharam com os amigos Gianfrancesco Guarnieri e Flávio Rangel, que o aprovaram sem restrições ou acréscimos.

Porém, o TBC despertava o interesse de outros proprietários e grupos teatrais de São Paulo, pois “possuía uma oficina cenográfica muito bem montada e um ateliê completo para as costureiras produzirem figurinos, bem como um guarda-roupa completo, com todo tipo de vestuário teatral.”³²¹ Para além de sua estrutura interna, o prédio na rua Major Diogo já se constituía como um lugar de memória do teatro e acima disto, um lugar de memória da classe média paulistana. Ocupar esse espaço com o teatro pensado como popular, tornava-se uma importante ‘conquista revolucionária’ na concepção do grupo.

O plano de autogestão foi apresentado em assembleia para os atores do TBC, membros do CTE e a recém-formada Associação Paulista da Classe Teatral, e, diferentemente da aprovação que Freire e Elchmer esperavam, foi totalmente rechaçado,

³²⁰ MAGALDI, Sabato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Ed. SENAC, 2000. p. 218ss.

³²¹ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. p. 151.

sendo tal rejeição liderada por Gianfrancesco Guarnieri e Flávio Rangel. Logo em seguida, Rangel assumiu administrativamente a direção artística do TBC, quando foram produzidas as peças ‘nacionalistas’, como: *A Semente* de Gianfrancesco Guarnieri, *A Escada*, *Os Ossos do Barão* e *Veredas da Salvação* de Jorge Andrade, *A Revolução dos Beatos* de Dias Gomes, entre outras. Para Sábato Magaldi, neste período o TBC esteve totalmente sob influência do Arena³²². Após o golpe civil-militar de 1964, o público tradicional do TBC rejeitou a ‘produção nacionalista’, pois como um público apoiador e participante do golpe, estas peças eram contrárias a sua convicção política³²³.

Para Freire, que tinha Guarnieri e Rangel como amigos, o fato de terem liderado a rejeição do plano de autogestão foi uma grande traição que abalou a amizade e suas relações com muitos atores do Arena. No livro *Tesudos de todo o mundo, uni-vos!*, publicado em 1995, Freire destacou este acontecimento, refletindo como suas decepções com os ‘amigos’ comunistas também o conduziram a pensar o viver anárquico como uma possibilidade de estética da existência:

A dor da traição não é imediata e nem apenas atual, a traição invade o passado, a pessoa sofre no instante da revelação uma dor que tem o tamanho e a duração do tempo e do espaço da traição. [...] em minha vida profissional e política, sei que fui traído algumas vezes. A violência da surpresa e da dor nessas experiências foi coisa tão poderosa e tão decisiva que posso garantir ter sido completamente outra a minha vida se elas não tivessem acontecido.³²⁴

Naquele momento, o PCB, por meio de Guarnieri e Rangel, ignorou o alerta de Brecht sobre a necessidade de “não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar”³²⁵, pois: “Acreditando possuir um aparelho que na realidade os possui, eles defendem esse aparelho, sobre o qual não dispõem de qualquer controle e que não é mais, como supõem, um instrumento a serviço do produtor, e sim um instrumento contra o produtor”³²⁶; Mesmo inserindo ‘peças nacionalistas’ no TBC, eles não trabalharam de forma a modificar a dinâmica interna e trazer um novo público para o teatro, tanto que após o golpe civil-militar este público *black-tie* reivindicou o ‘seu teatro’ novamente, rejeitando as ‘peças nacionalistas’ que para eles teve somente a função de entretenimento.

³²² MAGALDI, Sábato. *Op. Cit.*, 1991. p. 78-79.

³²³ “Se não me engano, em maio, houve uma oposição do próprio público tradicional do TBC achando: ‘Como? Nós fizemos uma revolução para acabar com isso, e o próprio TBC que é nosso reduto, faz uma peça que é uma negação daquilo por que nós lutamos!’” MAGALDI, Sábato. *Op. Cit.*, 1991. p. 78.

³²⁴ FREIRE, Roberto. *Tesudos de todo o mundo, uni-vos!* São Paulo: Siciliano, 1995.

³²⁵ BRECHT, Bertolt. *apud* BENJAMIN. *O que é o teatro épico?*. *Op.Cit.*, 1995.

³²⁶ *Ibidem*.

O sentimento em relação à traição não demoveu Freire de sua atuação junto ao teatro, de fato o impulsionou à ação como intelectual engajado.

Paulo de Tarso dos Santos ao assumir o Ministério da Educação e Cultura – MEC – no governo João Goulart, nomeou Freire, por indicação da classe teatral, diretor do Serviço Nacional do Teatro – SNT – (atual FUNARTE). Em sua administração criou uma política de incentivo ao teatro popular e amador, visando um público de trabalhadores, plano intitulado ‘Campanha Nacional de Popularização do Teatro’. Entre as peças financiadas pelo SNT se destacou *As Aventuras de Ripió Lacraia* de Chico de Assis, apresentada gratuitamente no Teatro Nacional de Comédia – TNC – no Rio de Janeiro.

Apesar da gratuidade, as primeiras apresentações tiveram um pequeno público, como solução a este problema, Freire contratou um circo, que montou sua tenda e apresentou outro espetáculo em frente ao teatro, em que o personagem principal – Ripió Lacraia – em meio à apresentação circense convidava os trabalhadores a entrarem no TNC, espaço até então desconhecido por eles, eis que somente a classe média alta o frequentava. Segundo Freire: “A crítica condenou o aspecto popularesco da nossa montagem, lamentando o uso de um teatro de classe para uma apresentação tipo circense.”³²⁷

As Aventuras de Ripió Lacraia foi inspirada na literatura de cordel, em um período que o cordel não tinha a valoração cultural e acadêmica que possui hoje, pois foi seu autor, Chico de Assis, foi quem primeiro adaptou o cordel ao teatro na peça *O Testamento do Cangaceiro* que, juntamente com a peça *Farsa com Cangaceiro, Truco e Padre* formam uma trilogia³²⁸.

Ripió figura como um herói popular que se coloca sempre ao lado do povo e que alerta os empregados do Coronel Militão para a cera que lhes cobre os olhos, não permitindo que enxerguem a sua exploração; com humor e certo didatismo pretendia fazer o público perceber sua subserviência por meio de um processo de *mimesis*. Além de questionar as relações de poder na sociedade brasileira por meio do enredo da peça, a

³²⁷ FREIRE. *Op. Cit.* 2003a. p.158.

³²⁸ ASSIS, Chico de. *O Teatro de Cordel de Chico de Assis*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

ocupação do TNC por um público popular demonstrou a intenção de Roberto Freire e Chico de Assis em ‘modificar o aparelho’ e fazer deste um teatro que não “se limitou a franquear ao público proletário posições que o aparelho teatral havia criado para o público burguês.”³²⁹ Para tanto, foi necessário incentivar a montagem de peças que tinham como objetivo esse encontro com o público que até então fôra excluído das plateias dos teatros brasileiros.

Os pedidos de financiamentos feitos ao SNT eram analisados juntamente com Chico de Assis do Arena e Silnei Siqueira da EAD; tal discussão tinha por objetivo por em prática o plano de Campanha Nacional de Popularização do Teatro. Nesse sentido, projetos que não abarcassem as prerrogativas de um teatro popular e amador, por vezes, foram rejeitados. A recusa de financiamento de muitos projetos do teatro profissional ocasionou reclamações e protestos por parte das companhias de teatro e também da crítica especializada, mas Freire estava convicto do uso dos recursos federais na promoção da cultura como meio de educação e conscientização política do povo.

Tal atitude tem em seu cerne o acontecimento em torno do TBC, mas também se deve à aproximação do pedagogo Paulo Freire, que também trabalhava no MEC com o projeto de alfabetização de adultos. Em suas discussões, ambos concordaram que o teatro popular poderia ser uma forma de extensão e continuidade do processo educativo destes adultos recém-alfabetizados, assim como dos demais trabalhadores, ou seja, os dois projetos deveriam convergir entre si.

Porém, após um ano e três meses, Paulo de Tarso Santos cortou a verba destinada à popularização do teatro e, diante da impossibilidade de continuar o projeto, Freire pediu demissão. Logo em seguida, Paulo Freire o admitiu para trabalhar junto ao Plano de Alfabetização de Adultos, que dias após também teve sua verba cortada.

A breve passagem pelo SNT não apenas ocasionou uma nova atitude de Freire diante da classe teatral e da sua concepção de teatro, mas também em relação à medicina, pois neste período decidiu abandonar a psicanálise, último vínculo que mantinha com a profissão determinada por seus pais.

A implantação da EAD, seguida das mudanças e ousadias do Arena e do Oficina, promoveram agitação na cena teatral paulistana e outros grupos foram surgindo, como o Opinião, “o Ornitorrinco, o Pessoal do Victor, entre outros, e vários grupos independentes ‘Teatro-Circo Alegria dos Pobres’, ‘Teatro União e Olho Vivo’,

³²⁹ BENJAMIN, Walter. *O que é o teatro épico?* Op.Cit., 1995.

‘TTT – Truques, Traquejos e Teatro’, ‘Galo de Briga’, estabelecidos em regiões da periferia de São Paulo”³³⁰ A dramaturgia desses grupos era política, ora envolvidos com o teatro engajado seguindo as premissas do *agitprop*, ora buscando uma linguagem contracultural com ênfase na política do cotidiano.

Os anos imediatamente anteriores e posteriores a 1964 enfatizavam a dramaturgia política, ainda mais que a social. Se não era esse todo, nem talvez o melhor teatro, foi sem dúvida aquele em que a comunidade teatral, representada por suas facções mais combativas, melhor se reconheceu. O país dividia-se e ninguém, autores ou público, críticos ou intérpretes, aceitava ficar à margem dos acontecimentos. A ideia de que a arte é sempre engajada, por ação ou omissão, por dizer sim todas as vezes em que se esquivava de dizer não ao *status quo*, fornecia o diapasão pelo qual cada um afinava o seu instrumento.³³¹

A partir deste cenário em que arte e política se amalgamavam, jovens estudantes também buscaram criar sua resistência à ditadura militar por meio do teatro e outras expressões artísticas. Foi nesse contexto que Roberto Freire retoma ao teatro, como diretor artístico do recém-criado Teatro da Universidade Católica – TUCA.

³³⁰ PATRIOTA, Rosângela. *O Teatro Brasileiro na década de 1970: apropriações históricas e interpretações historiográficas*. João Pessoa: ANPUH, 2003.

³³¹ PRADO, Decio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo : Perspectiva, 1996.

CAPÍTULO 3

Morte e Vida Severina na Ditadura Militar

É assim que aparece a ideia estranha de uma ação desinteressada, mas que mesmo assim é ação, e mais violenta por estar ao lado da tentação do repouso.

Antonin Artaud³³²

“Vamos demolir o Tuca” é o título que certo colunista de uma revista de circulação nacional deu a um texto de fevereiro de 2004. A justificativa para tal apologia deve-se ao fato do TUCA – Teatro da Universidade Católica/SP – ter se estabelecido como um marco da resistência ao regime militar. A ideia proposta não é original, eis que o prédio do TUCA sofreu diversos atentados ao longo da Ditadura Militar; o primeiro foi uma tentativa de incêndio na noite de 22 de setembro de 1977, quando os militares invadiram a PUC/SP para reprimir alunos que protestavam em frente ao teatro:

No momento em que centenas de agentes dispersavam a manifestação estudantil que se dava na porta do TUCA, um pequeno grupo de estudantes mulheres tentou fugir da sanha policial, entrando no TUCA. Como as portas dianteiras do mesmo estavam fechadas, elas, acuadas, tentaram escapar pelo corredor externo situado à direita do edifício. Ao serem atingidas por bombas de gás (só lacrimogêneas?) suas vestes pegaram fogo e elas quase foram queimadas vivas devido aos tecidos inflamáveis de seus vestidos.³³³

A invasão da PUC/SP ao invés de calar os estudantes, foi motivação para novos atos de resistência, fazendo do dia 22 de setembro uma data simbólica de resistência.

Os outros dois atentados foram em 1984: uma primeira tentativa de incêndio fracassada e, em 22 de setembro, data que muitos estudantes e professores debatiam e comemoravam o ato de resistência dos estudantes de 1977, um incêndio provocado destruiu o prédio.

O TUCA foi reaberto em 1986, mas a total reconstrução foi finalizada apenas em 2003 e o teatro reinaugurado em agosto. Seis meses depois, em fevereiro de 2004,

³³² ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

³³³ VALLE, Edenio. *Os três incêndios do TUCA*. In http://www.pucsp.br/fundasp/textos/15_10_13_index.html

os defensores da Ditadura Militar voltaram a pedir a sua destruição. Por que o TUCA inflamou tal ódio nos militares e na sociedade civil apoiadora do regime?

Engana-se tal colunista e aqueles a quem representa em pensar que a demolição do prédio do TUCA, como lugar de memória da resistência, implica na destruição da história deste grupo de teatro e do movimento estudantil que o originou. Mesmo entre as paredes enegrecidas, as vozes e cantos dos atores e atrizes de *Morte e Vida Severina* e *O&A* continuaram a reverberar. O patrimônio do TUCA não é o seu prédio – mesmo este tendo um valor simbólico – mas sim a resistência contida nos atos e gestos dos estudantes que o fundaram.



Figura 7 – Protesto em 1977 que culminou na invasão da Universidade
Fonte: CDM TUCA – Centro de Documentação e Memória do teatro TUCA

O TUCA é também um espaço de disputa da memória. Por parte dos militares e seus apoiadores, há uma contínua tentativa de silenciamento e esquecimento de sua história. Mas certo confronto e desconforto também é perceptível nos testemunhos dos estudantes-atores e da equipe de coordenação daquele grupo de teatro universitário. Testemunhos que oscilam entre um discurso coletivo que tem o intuito de reapropriação e produção de uma história a contrapelo daquela estabelecida durante a Ditadura Militar; e pequenas divergências no estabelecimento dos fatos e méritos individuais que buscam ligar “seu passado pessoal à memória coletiva e a história pública.”³³⁴

³³⁴ LOWENTHAL. *Op. Cit.*, 1981. p. 82.

Tal disputa com os militares, os ‘vencedores’ em um passado recente, acirra-se desde a instituição da Comissão Nacional da Verdade – CNV –, em que a nomenclatura estabelece o intuito de promover uma história a contrapelo e “lutar contra a visão dos opressores”³³⁵.

A concepção de ‘verdade’ não deixou de causar questionamentos e discussões teóricas entre acadêmicos, mas por parte dos militares tal acepção foi menos reflexiva e tomada pelo senso comum. As “memórias reveladas”³³⁶ se constituem como ameaça direta e, por vezes, pessoal aos torturadores e mandatários, assim como a destituição do discurso histórico que outrora estabeleceram³³⁷.

O ‘anjo da história’ segue olhando as ruínas desse passado recente, cujos ‘vencedores’ não estão mortos, nem moribundos, ao contrário, persistem no projeto de revitalizar a sua história no presente sobre os escombros e covas que deixaram, de modo a não permitir que os ‘vencidos’ de outrora tenham êxito em sua arqueologia da barbárie.

A CNV faz sua tentativa de “salvar o passado no presente”³³⁸ e de possibilitar uma reparação às vítimas. Mas como Benjamin ponderou na IX tese³³⁹, é a sina de Sísifo: enquanto ‘cuidam dos feridos’, novas catástrofes, talvez mais amplas e destruidoras, repetem o passado³⁴⁰, como temos visto na intensificação da repressão policial, linchamentos, genocídio indígena, xenofobia, racismo, etc. Quer dizer, a vida fascista ressurgiu e se alimenta dos escombros.

Na pesquisa para este subtítulo, outra disputa pela memória emergiu sutilmente imbricada nos diversos testemunhos referentes à criação do TUCV e a montagem das peças *Morte e Vida Severina* e *O&A*, revelando conflitos e divergências na constituição dessa memória que se pretende coletiva. Mesmo em suas particularidades e perspectivas

³³⁵ LÖWY, Michael. *Aviso de Incêndio: uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de história’*. São Paulo: Boitempo, 2005.

³³⁶ O projeto "Memórias Reveladas - Centro de Referência das Lutas Políticas, 1964-1985" é uma iniciativa da Casa Civil da Presidência da República, com a coordenação do Arquivo Nacional e patrocínio da Petrobras, que objetiva elaborar bancos de dados contendo informações dos arquivos participantes e colocar à disposição do público, pela internet, os registros documentais sobre as lutas políticas no Brasil durante a ditadura militar. <http://www.memoriasreveladas.arquivonacional.gov.br>

³³⁷ Em 2014, o Coronel Reformado Paulo Malhães depôs na CNV e confessou a tortura de presos políticos, além da participação de outros militares. Seu depoimento, além de possibilitar a elucidação de diversos casos de desaparecidos como o de Rubéns Paiva, possibilitou ao Ministério Público acusar os demais envolvidos. Logo após o seu depoimento a residência de Malhães foi invadida e, após horas trancado em sua biblioteca com os invasores, veio a óbito. O depoimento de Malhães pode ser acessado neste link: <http://www.cev-rio.org.br/wp-content/uploads/2014/05/depoimentomalhaes.pdf>

³³⁸ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Prefácio. In BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*, 1995.

³³⁹ BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o conceito de História*. In. BENJAMIN. *Op. Cit.* 1995.

³⁴⁰ LÖWY. *Op. Cit.*, 2005. p. 90.

individuais, a maioria dos testemunhos orienta-se no sentido de “mobilizar lembranças coletivas para sustentar identidades associativas duradouras”³⁴¹ – no caso, uma identidade vinculada aos movimentos de resistência à Ditadura Militar – e, além da versão que se pretende registrar para a ‘história’, há o embate com a versão estabelecida pelo governo militar.

Freire é quem diverge do relato coletivo ao ressaltar idiossincrasias de sua memória individual, muitas vezes sutilmente corrigidas pelos demais. O passado relembrado tem por base as experiências individuais, por vezes íntimas, mas a memória pode mudar de forma a corresponder às necessidades do presente, e também por sua evocação mudar de sentido, dadas as circunstâncias experienciadas ao longo do tempo. Diante da necessidade de pertencimento a uma “memória coletiva e a história pública”³⁴², não raro, busca-se determinar o modo como se deseja ser lembrado, para tanto, o sujeito pretende controlar o registro desta memória. Como ressaltou o dramaturgo do teatro do absurdo, Harold Pinter: “O passado é o que você lembra, imagina que lembra, convence a si mesmo que lembra, ou finge lembrar.”³⁴³

A memória, como o “passado atualizado no presente”³⁴⁴, em sua virtualidade sofre revisões regulares, pois pessoas e situações que a requisitam no presente apresentam motivações diversas, ocasionando alterações – pequenas ou grandes – a cada rememorar, também o “passado é filtrado por tudo que é apreendido subsequentemente.”³⁴⁵ Tendo em mente essa reflexão, parte-se da hipótese que Freire, entre os primeiros escritos de memória – 1977 a 1995 – e o momento que concedeu as entrevistas a Jorge Goia, seguido da escrita de sua autobiografia, realizou inúmeras revisões em sua memória e seu passado, cujas motivações são impossíveis de apreender.

No processo da hermenêutica histórica a memória ou objetos de memória são constituídos de sentido. A história, enquanto tempo narrado, difere da memória como conhecimento do passado e não está menos suscetível a distorções; mesmo quando o historiador a reescreve, ele tem o limite documental. Diferente da memória, a história é resultante de um trabalho de hermenêutica, narrado da tensão entre o vivido e os conceitos historiográficos e filosóficos.

³⁴¹ LOWENTHAL. *Op. Cit.*, 1981.

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ PINTER, Harold. *apud* LOWENTHAL. *Op. Cit.*, 1981.

³⁴⁴ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

³⁴⁵ CRICK, Bernard. *apud* LOWENTHAL. *Op. Cit.*, 1981. p. 98.

Em *Eu é um Outro*, Freire apresentou-se como criador do TUCA³⁴⁶, afirmação que contrasta com os dizeres do livro *Viva eu, Viva tu, Viva o rabo do tatu*³⁴⁷, do qual o texto para autobiografia foi transcrito, mas com acréscimos de outras informações e opiniões. Também diverge dos dizeres das suas entrevistas concedidas à revista *Porandubas*³⁴⁸ e para o livro *Tuca, 20 anos*³⁴⁹, no qual atribuiu a criação do TUCA aos estudantes da PUC/SP, sob a liderança do DCE. Se nos primeiros testemunhos há uma clara necessidade de reforçar a iniciativa dos estudantes e não permitir que a administração da PUC/SP se apropriasse do sucesso do grupo no final dos anos 1960; no contexto de escrita/organização da autobiografia o governo do estado de São Paulo acabara de promover a *Coleção Aplausos*, em que Freire foi apenas citado por alguns diretores e atores em seus testemunhos. Considerando-se relegado ao esquecimento no teatro e em outras áreas que atuou, para além de uma necessidade de afirmação ou ressentimento, também é possível problematizar a forma como foi se constituindo o registro da memória do teatro, em que alguns de seus protagonistas foram exaltados, notadamente aqueles que tiveram destaques também em telenovelas e que empreenderam suas carreiras junto ao teatro, cujo público alvo foi a elite e a classe média, em detrimento de muitos esquecidos, cujas opiniões e trajetórias não se ‘adequavam’ ao passado que se desejava construir e exaltar.

O diretor teatral Silnei Siqueira fez uma importante reflexão – e desabafo – sobre as mudanças ocorridas naqueles atores-resistentes ao longo dos anos da Ditadura Militar até os dias atuais. Como o “abismo da orquestra”³⁵⁰ a separar o público e os atores no teatro naturalista, atitudes e posicionamentos políticos separam os atores nos anos 1960 e a forma como foram se assujeitando às imposições e ideários da mídia televisiva perpetrados em apoio ao governo militar. Para Siqueira:

os militares, foram apertando a cabeça da gente como num torniquete mental, era horrível. Houve uma mudança radical no conceito de vida. Antes gostávamos de fazer teatro e isso nos bastava. Ter um sítio, uma casa na praia ou uma lareira, era absolutamente fora de cogitação e de nosso absoluto desinteresse. A partir da repressão criou-se uma mentalidade nas pessoas de

³⁴⁶ “O Tuca foi criado por mim há trinta e cinco anos.” FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. p. 215.

³⁴⁷ “Foram alguns professores e alunos da Universidade Católica de São Paulo que, em 1965, decidiram enriquecer a atividade dos estudantes na vida universitária, ampliando-a para além dos campos estritamente curriculares. Procuraram-me, propondo a criação de um teatro que seria feito por estudantes e dirigido por profissionais (...)” FREIRE, Roberto. *Viva eu, Viva tu, Viva o rabo do tatu*. SP: Global Editora, 1990. p. 143ss. Em *Eu é um Outro* este mesmo trecho é transcrito, porém precedido da afirmação citada na nota acima.

³⁴⁸ Revista *Porandubas*. São Paulo: PUC. Set. 1980.

³⁴⁹ PEIRÃO, Solange. RODRIGUES, Marly. SUNDFELD, Roberta. *Tuca, 20 anos*. SP: Imprensa Oficial, 1986.

³⁵⁰ BRECHT, Bertolt. *apud* BENJAMIN. *Op. Cit.*, 1995.

teatro de ‘vamos tirar proveito, já que não podemos fazer aquilo que gostaríamos de fazer e de dizer, então vamos aproveitar o nosso talento e, se puder, vamos comprar uma casa na praia, sim, comprar um sítiozinho, uma fazenda.’ O teatro passou a ser um negócio.³⁵¹

A disputa pela memória com o antigo inimigo – governo militar – petrificou a representação da história desses atores nos anos 1960, obnubilando suas trajetórias políticas posteriores – ou ausência destas, como deixa entrever Siqueira – quando foram absorvidos pelo “aparelho teatral (e televisivo) burguês”³⁵²; para lembrar Brecht e o ideário que os motivou, passaram a alimentar o mesmo ideal que criticaram e combateram anteriormente. Atores que ao viverem o sonho do palco, mal se deram conta do quanto a ditadura militar faria do ator teatral também um proletário, não mais um intelectual politizado, engajado, mas tratado como um operário do palco a repetir papéis como o operário que passa o dia a apertar parafusos, em cena, novamente a servidão do imaginário³⁵³. Diferentemente daqueles a quem sucedeu, veria sua trajetória artística mitigada entre novelas, comerciais, num cinema restrito pela censura e, quem sabe, no próprio teatro. Mergulhados na cultura do espetáculo, foram também exilados do palco pelo governo repressor.

Freire, mais contundente e já sob o lastro de uma longa trajetória anarquista, também criticou a atuação dos artistas da esquerda marxista antes e após golpe civil-militar:

O Guarnieri não foi preso, ele fugiu, mas nem precisava ter ido para a Bolívia, ele não ameaçava. Teve uma peça dele que foi censurada claro, *A Semente*, porque tinha um operário comunista. O comunismo, dentro da arte no Brasil, ocupou todas as melhores posições, teve em seus quadros os melhores artistas, os bons jornalistas, os bons em tudo, eles levaram uma vida de criação muito livre e produtiva com ótimos resultados pra eles e pra cultura brasileira. Mas para a revolução não contribuíram praticamente nada. A não ser aqueles militantes comunistas que se envolveram com a luta contra a ditadura e foram presos, torturados, assassinados.³⁵⁴

Ao longo da entrevista a Jorge Goia, acompanha-se também um debate sobre a memória que estes artistas construíram, forjando-se como heróis, na opinião de Freire³⁵⁵.

³⁵¹ SIQUEIRA, Silnei. apud ABREU, Ieda de. *Silnei Siqueira: a palavra em cena*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 92. Grifo da autora.

³⁵² BRECHT, Bertolt. apud BENJAMIN. *Op. Cit.*, 2000.

³⁵³ BENJAMIN. *Op. Cit.*, 1995.

³⁵⁴ FREIRE, Roberto. apud GOIA. *Op. Cit.*, 2001.

³⁵⁵ Freire comenta o livro *O que é isso companheiro?* de Fernando Gabeira e a forma como fez de si um herói, contestando os fatos apresentados pelo autor. Neste sentido, o livro foi amplamente criticado, levando Gabeira a alterar a sua primeira versão. Freire ainda critica Zuenir Ventura e alguns atores. GOIA. *Op. Cit.*; 2001.

Se Freire e Siqueira expõem opiniões semelhantes no que se refere a uma apologia de um passado heróico de inúmeros artistas, contrastando com o papel político destes na atualidade; divergem em suas lembranças individuais no que se refere ao TUCA e também na compreensão do *status* conferido a certa relação mestre/discípulo ou amizade entre eles.

Silnei Siqueira, na entrevista à Ieda de Abreu³⁵⁶, foi elegante em sua ‘correção’ a Freire, citou a leitura de *Eu é um Outro*, para em seguida apresentar sua versão dos fatos, sem mencionar sua discordância, deixando a interpretação e conclusão aos possíveis leitores dos dois livros.

Roberto Freire apresentou-se como mentor de Siqueira e o responsável por sua projeção no meio teatral paulistano. Sem citá-lo, Silnei Siqueira atribui a Alberto D’Aversa o papel de mentor e influência perene em sua carreira, não sem atribuir a Freire o que considerou um justo agradecimento: “Devo ao Roberto a minha experiência na televisão e a oportunidade no TUCA. A última vez que o vi foi no lançamento do seu livro *Eu é um Outro*, onde há uma referência simpática a meu respeito.”³⁵⁷ Também destacou a amizade compartilhada nos anos 1960 e 1970, de certa forma diminuída no livro diante do caráter hierárquico – mestre/discípulo – atribuído ao relacionamento.

Ainda sobre o TUCA, divergindo da afirmação de Freire, foi categórico na ‘correção’ dos fatos: “Tudo aconteceu a partir de uma ideia de Antônio Mercado, que fazia Direito e compunha a diretoria do DCE, com o Ciampa, Antônio da Costa Ciampa, seu presidente.”³⁵⁸

Silnei Siqueira também exprime um caráter individual em sua rememoração, não sem manter uma preocupação de um relato coletivo, construído a partir de 1965, convergindo entre si e reforçado nos encontros anuais do grupo³⁵⁹.

Como refletido por Lowenthal, autobiógrafos – tomando como modelo Rousseau e William Wordsworth, este um dos precursores do romantismo –

³⁵⁶ ABREU, Ieda de. *Silnei Siqueira: a palavra em cena*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

³⁵⁷ SIQUEIRA, Silnei. *apud* ABREU. *Op. Cit.*, 2009.

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ Além de Siqueira, Elza Ferreira Lobo, José Armando Ferrara, Antônio Mercado Neto, Antônio Ciampa, Henrique Suster, Ana Lúcia Torre e Inês Porto, apresentam os mesmos fatos em seus relatos, com divergências de ‘olhares’ referentes ao papel que cada um ocupava no grupo. Cf. Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980; PEIRÃO; RODRIGUES; SUNDFELD. *Op. Cit.*, 1986.; Ainda, segundo Elza Lobo, em entrevista, o grupo se reúne anualmente não com intuito apenas de lembrar o TUCA, mas sim um encontro de amigos. Freire não participou destes encontros, mas sua ex-mulher, Gessy, permanece no círculo de amizade.

procuravam estabelecer relações entre o vivido na infância e o caráter adulto³⁶⁰, conferindo à vida um aspecto linear e mesmo determinista. Tal perspectiva diante do passado tende a favorecer uma escrita narcisista, vaidosa, em que o autor busca criar um ‘mito de origem’ para o que estabelece como o seu ‘gênio’. Neste sentido, a autobiografia torna-se um inventário do que o autor considera o seu ‘legado’ e não memórias e olhares idiossincráticos sobre a sua experiência e os fatos vivenciados, mas sim o que considera sua contribuição para a área em que atuou, não raro, para a melhoria do mundo e humanidade. A partir dessa perspectiva, a memória é revista e atualizada com o intuito de garantir uma versão dos fatos que favoreça o autor e sua contribuição histórica. Bom ressaltar que não se afirma que os fatos relatados sejam ‘falsas memórias’, mas uma atualização desta centrada em seu interlocutor a partir da lógica de quem redige um testamento.

Roberto Freire, como diretor artístico, foi o responsável pela formação da equipe necessária para iniciar um grupo de teatro universitário que objetivava atuar nas periferias. Para assumir a função de Diretor Teatral convidou Silnei Siqueira e como Cenógrafo José Armando Ferrara, ambos ex-alunos na EAD e, que em período recente, haviam trabalhado na TV Record nos seriados *Gente como a Gente* e *João Pão* de autoria de Freire³⁶¹. Também integrou a equipe, como produtora e assessora de imprensa, Elza Ferreira Lobo, que era militante da AP, trabalhou com alfabetização de adultos pelo método Paulo Freire, e tinha experiência no trabalho em periferias. O grupo, além da experiência em educação e teatro popular, necessário para as atividades na periferia, também vivenciou o processo de profissionalização e formação do ator, em particular junto à EAD, e também tinha a compreensão do teatro como possibilidade de militância política.

É entre a experiência coletiva, horizontal e a autoproclamação de fundador e mentor que oscila a tensão sobre a criação do TUCA. Salienta-se que o sucesso alcançado pela peça *Morte e Vida Severina* – em condição materiais adversas – deveu-se muito à trajetória e experiência profissional deste grupo e sua capacidade para o improviso e solução de problemas. Foi talvez nesse sentido que Freire afirmou: “O Tuca foi criado por mim há trinta e cinco anos.”³⁶²; possivelmente, sua análise parte do fato

³⁶⁰ LOWENTHAL. *Op. Cit.*; 1981.

³⁶¹ *Gente como a Gente* eram episódios semanais sobre a vida de uma família de classe média na Mooca, com direção do Adhemar Guerra. Os programas foram cancelados na TV Record por pressão do governo militar.

³⁶² FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a.

que o TUCA, como marco de resistência à Ditadura Militar, só foi possível a partir das vivências ali reunidas e também por sua capacidade de articulação, amizades e contatos políticos, que garantiram a complementação financeira e o empréstimo de equipamentos que permitiram a estreia de *Morte e Vida Severina*.

A criação das cenas de *Morte e Vida Severina* e *O&A* foi uma experiência de teatro em que todos do grupo podiam expressar suas ideias. Outro fator que diferenciou o TUCA de outros grupos à época foi a forma como o grupo mobilizou os estudantes e professores, pois “a PUC era uma coisinha meio familiar, tribal, e o TUCA agitou aquilo tudo”³⁶³, portanto o teatro universitário foi um acontecimento que revolveu a sedimentada dinâmica universitária. Com o intuito de fazer frente à repressão militar e ao desmantelamento do movimento estudantil, os demais buscaram ressaltar em seus testemunhos o caráter de criação coletiva e democrática do grupo, em que o destaque de uma pessoa em detrimento do grupo prejudica o sentido de resistência auferido a este. Para Antônio Mercado Neto: “O TUCA nasceu num momento em que do fundo do poço brota uma coisa improvável e temerária que deu certo.”³⁶⁴

Diferentemente dos dias atuais em que as redes sociais, *blogs*, a televisão e o cinema são as linguagens escolhidas pelos estudantes universitários para expressarem seu posicionamento político, na década de 1960 era o teatro que ocupava esse espaço; principalmente após a criação do Oficina, do Arena e do CPC/RJ, em que o teatro, como ensaio de *agitprop*, encenava o devir de uma revolução social.

O TUCA foi idealizado pelo DCE da PUC/SP em 1965 por iniciativa de Antônio Mercado Neto, estudante de Direito. O desejo de fazer teatro universitário, como possibilidade de militância política, era um sonho do estudante desde 1963, quando procurou Roberto Freire pela primeira vez. A escolha por Freire se deu por sua trajetória até aquele momento: ex-diretor do Serviço Nacional do Teatro com uma iniciativa de popularização do teatro, professor da Escola de Arte Dramática, autor de *Quarto de Empregada* e *Gente como a Gente* e redator do jornal *Brasil, Urgente*³⁶⁵. Mercado Neto,

³⁶³ SUSTER, Henrique. *apud* Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980. p. 13.

³⁶⁴ MERCADO NETO, Antônio. *apud* Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980. p. 06.

³⁶⁵ *Ibidem*.

em sua primeira visita a Freire, expôs o seu projeto de um teatro universitário, amador e popular:

Fui a ele explicando que queríamos criar um Centro de Cultura e atingir com isso camadas que o teatro profissional não conseguia, porque teatro sempre foi uma coisa cara e eu queria levar o teatro para a periferia, para o interior. Além disso, poderíamos funcionar como Centro propulsor de ideias e assessoria técnica de grupos amadores os quais tinham boa vontade, mas eram também despreparados quanto ao repertório, a informação técnica.³⁶⁶

Desejava-se criar na PUC/SP um Centro Popular de Cultura, nos moldes do CPC da UNE, mas na ocasião Freire o demoveu da ideia, pois o sonho esbarrava na falta de aporte financeiro para a contratação de profissionais para orientar e ministrar as atividades culturais com a qualidade almejada.

Em novembro de 1964 foi promulgada a lei 4.464, mais conhecida como *Lei Suplicy de Lacerda*³⁶⁷ que regulamentou o ensino no país a partir das concepções neoliberais e autoritárias do regime militar em vigor. Além da prerrogativa do acordo com o USAID – United States Agency for International Development –, ensejou e incentivou o ensino privado no país por meio de incentivos financeiros e tornou ilegais a UNE e UEE's – Uniões Estaduais de Estudantes. A promulgação da *Lei Suplicy* gerou reação imediata da UNE, UEE's e estudantes das diversas universidades brasileiras: na clandestinidade as entidades organizaram greves e passeatas contra esta lei e o acordo MEC-USAID, e tais manifestações foram duramente reprimidas pelos militares. A lei 4.464/64, ao pôr na ilegalidade as entidades estudantis, criou um dispositivo que transformou a militância estudantil em subversão, ou seja, a *Lei Suplicy de Lacerda*, em sua rápida criação, foi um aparelhamento legal do governo militar para a perseguição, tortura e assassinato de estudantes. Interessante destacar que mesmo próximo a completar trinta anos do fim da Ditadura Militar, a Universidade Federal do Paraná – UFPR, ainda mantinha o busto de Flávio Suplicy de Lacerda, onde foi reitor. Isso até 1º de abril de 2014, quando estudantes e membros de outros movimentos sociais arrancaram o busto – repetindo o gesto dos estudantes da UFPR em maio de 1968³⁶⁸ –, pois consideraram “inadmissível que tal monumento ainda permanecia na Universidade

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ Nome em referência ao ministro da educação Flávio Suplicy de Lacerda, responsável pela criação da lei 4464/64 e primeiras ações para a sua implementação.

³⁶⁸ “Suplicy, quando do advento da ditadura militar em 1964, tornou-se dela ministro, realizando ações de duro cerceamento da liberdade de expressão e organização do movimento estudantil, além da tentativa de implantação de um curso pago em 1968. Nesse ano, em maio, deu-se a famosa “tomada da Reitoria”, jornada guerreira heroica do movimento estudantil que barrou a tentativa de ensino pago, ocasião em que o busto do ex-reitor foi arrancado de seu pedestal e arrastado por ruas de Curitiba.” In <http://avancarnaluta2007.blogspot.fr/2014/04/derrubando-monumentos-e-documentos.html> consultado em 12/05/2014.

Federal do Paraná³⁶⁹, uma instituição pública e que deveria servir aos interesses do povo brasileiro, e não exaltar um agente da ditadura.”³⁷⁰

A *Lei Suplicy de Lacerda* dispôs sobre a regulamentação do movimento estudantil, DCE's e CA's ficaram sob o controle e vigilância dos reitores, também foi instituída uma contribuição financeira obrigatória a estas entidades centralizadas na Reitoria e, posteriormente repassadas às entidades, estabelecendo assim uma relação financeira e dependência política dos reitores.

Para a implementação da lei 4.464/64 na PUC/SP, o reitor Oswaldo Aranha Bandeira de Mello criou uma taxa, que era cobrada na mensalidade e repassada ao DCE. Assim, o DCE da PUC/SP passou a ter o aporte financeiro necessário para efetuar o antigo projeto de Antônio Mercado Neto, que convenceram o presidente da entidade, Antônio Ciampa, que o teatro poderia ser uma interessante estratégia para reativar o diálogo entre os alunos dos diversos cursos, após o fechamento de quase todos os CA's diante da repressão militar³⁷¹. Também contaram com o apoio da reitoria, pois um grupo de teatro universitário poderia aplacar o descontentamento dos alunos em relação à construção do *Auditório Tibiriçá*, considerado um “elefante branco”³⁷², tendo como maior finalidade o aluguel para eventos sociais.

A criação de um grupo de teatro na PUC/SP não foi apenas uma estratégia de aproximação dos alunos, mas uma forma de subverter a finalidade da *Lei Suplicy* de controlar as atividades político-estudantis, submetendo-as ao crivo dos reitores. Também foi uma resposta ao “Decreto 477 que dizia que estudante devia estudar apenas”³⁷³, portanto o DCE tinha por intenção uma “‘inservitude voluntária’ que não se exerce massivamente e absolutamente em todas as formas de governamentalização, mas contrária a formas determinadas de governos.”³⁷⁴ Foi por isso que Mercado Neto voltou a procurar Roberto Freire no início de 1965, um curto espaço de tempo, mas com contextos bem diferentes, pois como editor do jornal *Brasil, Urgente* e militante da

³⁶⁹ O reitor da UFPR Zaki Akel Sobrinho publicou uma nota de repúdio ao gesto e solicitou a devolução do busto para reinstalá-lo no local. Cf. <http://www.ufpr.br/portalufpr/noticias/nota-oficial-sobre-busto-do-reitor-flavio-suplicy-de-lacerda/>

³⁷⁰ *Por que derrubamos o busto de Suplicy de Lacerda?* <http://levantepre.com.br/?p=556> consultado em 29/04/2014.

³⁷¹ CIAMPA, Antônio; MERCADO, Antônio. Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980. p. 06.

³⁷² CIAMPA. *Op. Cit.*, 1980. p. 06.

³⁷³ LOBO, Elza Ferreira. Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980. p. 18.

³⁷⁴ “une ‘inservitude volontaire’ qui ne s’exerce donc pas massivement et absolument de toute forme de gouvernementalisation, mais envers de formes déterminées de gouvernement.” SABOT, Philippe. Ouverture: Critique, Attitude Critique, Résistance. In SABOT, Philippe; JOLLY, Édouard. In *Michel Foucault: a l’épreuve du pouvoir (vie, sujet, résistance)*. Villeneuve d’Ascq: Septentrion, 2013. p. 18.

Ação Popular, Freire já havia sido preso no DOPS ao menos cinco vezes, onde foi torturado.

O salário pago pelo DCE era baixo³⁷⁵, mas diante da Ditadura Militar que se sedimentava, da repressão e violência contínua, estes estudantes estavam possibilitando a criação de um movimento de conscientização política por meio da arte, como sempre foi almejado por Freire e por outros que compartilhavam este ideal. Um grupo de teatro universitário no interior da Pontifícia Universidade Católica tornava-se uma importante estratégia de resistência e militância política.

A coisa para mim era um duplo desafio: primeiro em relação ao potencial político do jovem e segundo ao potencial criador em termos de uma consciência que explodiria caso fosse devidamente catalisado. O teatro profissional estava muito desgastado na luta contra a censura e eu acreditava que o amadorismo seria a resposta corajosa do jovem naquele momento.³⁷⁶

Para que o projeto de um teatro universitário e popular se efetuassem, fazia-se necessário que os estudantes participassem de forma espontânea e ativa e, sobretudo, superassem o medo da repressão por parte dos militares, que já fizera com que diversos CA's da PUC/SP se extinguissem³⁷⁷. Dessa forma, a equipe formada por Freire, Mercado, Elza Ferreira Lobo, Silnei Siqueira e José Armando Ferrara, optou por criar uma estratégia publicitária que atraísse a curiosidade dos estudantes, iniciando pelo próprio nome, criado por Freire: TUCA, uma simples abreviatura, mas que remete a um apelido carinhoso. Nessa lógica, a campanha por meio de cartazes espalhados na universidade suscitou diversas especulações, conforme comentou Ana Lúcia Torre, então caloura do curso de Ciências Sociais: “Em abril começaram a surgir uns cartazes dizendo: O TUCA VEM AÍ e ninguém sabia o que era o TUCA. Foi uma loucura publicitária porque se discutia o que é o TUCA, o que não é o TUCA. Aí soubemos que era um grupo de teatro, e lá fui eu.”³⁷⁸

A segunda ação foi um curso de História da Arte do Espetáculo ministrado por Alberto D'Aversa, concebido inicialmente para um pequeno grupo, mas que surpreendeu com 350 inscrições, não apenas da PUC/SP, mas também estudantes da USP e Mackenzie, obrigando-o a ministrá-lo em três turnos³⁷⁹. Em seguida, ofereceram um curso de Formação Técnica do Ator com Eugênio Kusnet, que trabalhava a partir do ‘sistema’ de Stanislavski. Estes cursos com pessoas de referência no teatro nacional

³⁷⁵ SIQUEIRA, Silnei. Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980. p. 08.

³⁷⁶ FREIRE, Roberto. Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980. p. 09.

³⁷⁷ CIAMPA. *Op. Cit.*, 1980. p. 06.

³⁷⁸ TORRE, Ana Lúcia. Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980. p. 14.

³⁷⁹ MERCADO. *Op. Cit.*, 1980. p. 07.

criaram segurança, dispersando o temor de uma possível perseguição, e também despertando o interesse para o teatro.

A escolha da peça foi um processo difícil, pois foi necessário conciliar um texto político e popular, e que ao mesmo tempo passasse pelo crivo da censura do governo militar e da própria reitoria. Como visto anteriormente, o teatro enfrentava a censura federal institucionalizada desde a Ditadura Vargas, de certa forma um campo de forças restrito ao cerceamento das apresentações, que foi paulatinamente sendo vencido ao longo dos governos Jânio Quadros e João Goulart. A censura empreendida pela Ditadura Militar atuava não apenas sobre o texto ou circulação artística, mas também sobre os corpos dos autores e artistas por meio da prisão e da tortura. Apesar de toda elaboração e ação de resistência, a autocensura, como “servidão do imaginário”³⁸⁰, lançava suas sombras sobre a criação e produção artística, devido ao medo da violência.

Após a leitura de diversas peças, cogitou-se a encenação de *Cristo Recrucificado* de Nikos Kazantzákis, adaptada para o cinema em 1957 por Jules Dassin com o título *Aquele que deve morrer*, porém a leitura da peça decepcionou, pois não tinha relação com os objetivos do grupo.

Morte e Vida Severina foi inicialmente sugerida por Silnei Siqueira e José Armando Ferrara, mas rejeitada por Freire, pois a peça fora encenada pela Cia Cacilda Becker em 1960 e foi um grande fracasso chegando “a colocar em risco a subvenção que o governo oferecia às companhias.”³⁸¹ Foi em uma mesa de bar que o poema de João Cabral de Melo Neto voltou à discussão e o grupo ouviu a sugestão de Jacaré – um boêmio conhecido – de que este fosse musicado.

Após a decisão de musicalizar *Morte e Vida Severina* surgiu outro impasse, encontrar um compositor. Pensou-se em Vinícius de Moraes ou Dorival Caymmi, mas Miúcha – Heloísa Buarque de Hollanda – sugeriu o seu irmão Chico, um estudante de 21 anos, que tinha algumas composições e havia gravado um compacto – *single play* – com as músicas *Pedro Pedreiro* e *Sonho de um Carnaval*. Foi com receio que Chico Buarque aceitou o convite, pois não se considerava preparado para tal compromisso. Em entrevista afirmou:

acho que foi uma temeridade do Roberto Freire me chamar para esse trabalho. Na verdade, hoje meu trabalho seria diferente, porque naquele tempo eu não tinha domínio técnico da organização musical e peguei um

³⁸⁰ NODARI, Alexandre. *Censura: ensaio sobre a servidão imaginária*. Florianópolis: UFSC, 2012. (Tese em Literatura)

³⁸¹ http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=626 consultado em 14 de maio de 2014.

trabalho um pouco maior do que podia. [...] Eu tinha a sensação de ser o caçula daquele pessoal, sentia uma incapacidade achando que não ia conseguir musicar o poema. [...] Foi com receio e aos poucos que eu fui aceitando participar e me acostumando com a ideia de fazer as músicas.³⁸²

Para o cantor foi uma oportunidade ímpar, tanto pela visibilidade que seu nome obteve após o sucesso de *Morte e Vida Severina*, como também pelo processo criativo em conjunto com o grupo de teatro:

O processo de criação das músicas não seguiu uma ordem prévia, muitas ideias nasciam do grupo, à medida que o espetáculo ia saindo. Só foi possível fazê-las a partir da visualização do espetáculo. Às vezes, eu optava por falas do coro, diante da dificuldade de musicar os versos. É possível que as partes a serem musicadas tenham nascido de um consenso de equipe. Para elaborar a música eu lembro que ia na casa de um pesquisador e ouvia muita coisa que não conhecia. Foi a primeira pesquisa musical que fiz, sobre música do Nordeste.³⁸³

A escolha pela peça *Morte e Vida Severina* foi outro componente importante na movimentação de estudantes e professores em torno do TUCA, o retirante e o sertão nordestino foram um desafio, devido a certo desconhecimento desta realidade que se pretendia expor no palco, não por uma ausência de produção acadêmica, cultural e artística sobre a região, como Henrique Suster relatou: “Era uma época em que tudo era Nordeste na cultura: Vidas Secas, Josué de Castro, o Carcará, as famosas estatísticas de mortalidade.”³⁸⁴ Além das obras citadas, outras constituíam o imaginário e a discussão sobre o sertão nordestino, como *Os Retirantes* de Cândido Portinari, um quadro que perpassa por décadas a construção discursiva sobre a região; não por acaso que *Morte e Vida Severina*, encenada pelo TUCA, teve como formação de abertura a reprodução deste quadro. No teatro, Ariano Suassuna já havia apresentado *O Auto da Compadecida* e Chico de Assis *O Testamento do Cangaceiro* e *Ripiô Lacraia*, Glauber Rocha causara polêmica com *Deus e Diabo na Terra do Sol*, entre outras obras. O nordeste não era um desconhecido, mas concebia-se que ‘precisava ser ensinado’ aos estudantes-atores para que compreendessem o potencial político e cultural da peça.

Por sugestão de Lucrécia Ferrara, professora do curso de Letras, iniciaram um estudo interdisciplinar e intercursos, tendo como eixo de estudo o sertão nordestino. A partir desse momento, diversos professores também se engajaram no projeto do TUCA. Lucrécia Ferrara assumiu a liderança e a responsabilidade de conversar com os demais professores, e no curso de Letras coordenou o estudo e análise da obra de João Cabral de Melo Neto, a origem, constituição e significado de um auto de natal.

³⁸² BUARQUE DE HOLLANDA, Chico. Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980. p. 12.

³⁸³ *Ibidem*.

³⁸⁴ SUSTER. *Op. Cit.* 1980. p. 13.

Fauze Saadi do curso de Geografia palestrou sobre a vegetação e topografia do nordeste, foi a partir dos *slides* apresentados que o grupo elaborou a base do cenário como um chapadão, e também pensou o uso dos atores como “cenário humano, pois o ator era cenário, a luz era cenário.”³⁸⁵



Figura 8 – Morte e Vida Severina – Auditório Tibiriçá
Fonte: CDM TUCA – Centro de Documentação e Memória do teatro TUCA

A área de Psicologia realizou uma pesquisa sobre o homem do sertão nordestino e o retirante que auxiliou na preparação dos atores e atrizes, “forneceu subsídios para a postura dos atores, modo de sentar, de pegar o cachimbo, etc. Assim, mostrava-se um homem encurvado, introspectivo, doente”³⁸⁶, buscava-se a sua “maneira de ver o mundo.”³⁸⁷

Para o grupo era necessário compreender quem era esse Severino que se apresentava no início do poema, mas cuja realidade parecia escapar por entre as linhas e imagens pelo qual era representado:

E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,

³⁸⁵ FERRARA, José Armando. Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980. p. 11.

³⁸⁶ SUSTER. *Op. Cit.*, 1980. p. 13; TORRE, Ana Lúcia. Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980. p. 14.

³⁸⁷ FERRARA, José Armando. Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980. p. 11.

mesma morte severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia³⁸⁸

O curso de Ciências Sociais se empenhou no “estudo do potencial de denúncia”³⁸⁹ presente no teatro/poema, não apenas para a montagem da peça, mas para pensar a militância nas periferias, região onde moravam os migrantes nordestinos da última onda migratória para a capital paulista, iniciada na década de 1950. Retirantes, como Severino, que buscavam uma vida melhor ao trocar o ressecado solo do sertão ou a lama do mangue pelo cimento do chão de fábrica, como vaticinou a cigana egípcia no auto de natal de João Cabral de Melo Neto:

Não o vejo dentro dos mangues,
vejo-o dentro de uma fábrica:
se está negro não é lama,
é graxa de sua máquina,
coisa mais limpa que a lama
do pescador de maré
que vemos aqui, vestido
de lama da cara ao pé.
E mais: para que não pensem
que em sua vida tudo é triste,
vejo coisa que o trabalho
talvez até lhe conquiste:
que é mudar-se destes mangues
daqui do Capibaribe
para um mocambo melhor
nos mangues do Beberibe.

O estudo interdisciplinar mobilizou não apenas estudantes participantes do TUCA, mas possibilitou a reflexão dos demais alunos e professores, pois a espontânea movimentação em torno da peça modificou a dinâmica organizacional da universidade:

Com o TUCA as coisas se abriram brutalmente, no conhecimento de colegas, de professores. Isso me possibilitou assistir aulas de vários cursos e assim muitos professores participavam da formação da gente dentro do TUCA, porque eles abriam suas aulas para quem quisesse aparecer. Assim, completei as lacunas do meu curso de Ciências Sociais. Além disso, havia uma atividade extracurricular, que não era desligada da realidade brasileira, nem da atividade escolar.³⁹⁰

Morte e Vida Severina é um teatro/poema que cria condições de possibilidades para o debate político almejado com a periferia por expor as “relações entre opressores e oprimidos.” O nordeste retirante que o TUCA inventou não foi diferente da representação presente nas artes e academia desde o início da década de 1920 e

³⁸⁸ MELO NETO, João Cabral. *Morte e Vida Severina*. Campinas: UNICAMP, 2007.

³⁸⁹ SUSTER. *Op. Cit.* 1980. p. 13.

³⁹⁰ TORRE. *Op. Cit.* 1980. p. 14.

continuamente atualizada, pois como bem sustentado por Durval Muniz de Albuquerque Júnior em sua tese: “O nordeste é pesquisado, ensinado, administrado e pronunciado de certos modos a não romper com o feixe imagético e discursivo que o sustenta, realimentando o poder das forças que o introduziu na cultura brasileira [...]”³⁹¹

O Severino encenado dialogou bem com outros tantos severinos na periferia ou levados ao Auditório Tibiriçá, como também com intelectuais, estudantes e artistas que passaram a debater o texto, música e encenação. Para João Cabral, tal sucesso aconteceu por ser o seu poema mais fácil, pois inacabado; e o TUCA ao musicá-lo e encená-lo não apenas manteve a linha discursiva sobre o nordeste, mas o alçou a uma categoria mítica, segundo Tristão de Athaíde:

com a trágica verdade do que é a morte e vida severina, do homem humilde, esquecido, explorado, do nosso Nordeste. E, por tabela, de dois terços do povo brasileiro e das populações desse ‘terceiro mundo’, que hoje está saindo das trevas da miséria e da ignorância, e passando dos bastidores para o palco da História.³⁹²

Freire, Mercado, Silnei Siqueira, Elza Lobo e Ferrara propuseram um trabalho colaborativo, não hierárquico, de modo a fazer da vivência do teatro também uma experiência diferenciada, em que pretendiam uma prática política que permitisse aos estudantes uma reflexão e postura diferenciada. A este grupo que coordenou o TUCA era clara a impossibilidade de permanecer neutro diante da Ditadura Militar que cerceava a liberdade política e artística e mostrava o seu intento de permanecer por longo tempo no poder. Como Alberto D’Aversa frisou em sua crítica do espetáculo *Morte e Vida Severina*, em que destacou o trabalho de Silnei Siqueira: “A sua visão do teatro tem raízes no concreto de uma observação humana, no respeito e no amor por uma cultura nacional, na vontade, eticamente brechtiana de melhorar o homem porque o homem pode e deve ser modificado”³⁹³; A dinâmica que movia o TUCA também era pautada no pensamento de Bertolt Brecht, para além de suas peças, após os anos de experiência no teatro e na militância na AP, o grupo tinha claro o princípio do teatro épico de que, para mudar a sociedade como propunham e fazer da arte uma arma, era preciso modificar o aparelho teatral, mas para tanto, como lembrou D’Aversa, fazia-se necessário “melhorar o homem”. Na concepção do grupo, o primeiro processo de politização se iniciava entre os estudantes-atores e estudantes-auxiliares, de modo que

³⁹¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

³⁹² ATHAÍDE, Tristão. *A verdadeira juventude brasileira*. Jornal não identificado. CDM TUCA: DOC 140P001.

³⁹³ D’AVERSA, Alberto. *Morte e Vida Severina*. Diário de São Paulo. 14/09/1965. 2º Caderno. p. 07.

estes mudassem seu viver e também se tornassem militantes. Os estudantes passaram a fazer parte do TUCA com entusiasmo, aceitando os desafios, mas como quem entra numa grande aventura universitária, nas palavras de Inês Porto: “A gente gostava da coisa em si. Tínhamos também o sentido político do que fazia, todo mundo em sua função, todo mundo participando de tudo – não havia individualismo.”³⁹⁴

3.1 João Cabral de Melo Neto

Roberto Freire não imaginou o quanto era contraditória a decisão de musicar *Morte e Vida Severina*, afinal, como ressaltado em diversas obras, o poeta João Cabral de Melo Neto não gostava de música e achava impossível conciliar seus secos poemas com a musicalidade: “Música, eu não entendo, não entendo, nem gosto.”³⁹⁵

Logo enviou uma carta a João Cabral de Melo Neto, em que comentava sobre o projeto do TUCA em musicar o poema *Morte e Vida Severina*, mas nunca obteve resposta. Através do frei dominicano Benê Santa Cruz, que entrou contato com o poeta, soube que este achou “uma loucura estudantes fazerem uma peça daquela complexidade.”³⁹⁶ A indiferença e o pré-julgamento do poeta consternaram e enfureceram Freire que, segundo o seu testemunho, reuniu o elenco e declarou: “o autor podia ser um grande poeta, mas como pessoa concordava com a Revolução (*sic*) , achando que o estudante era incompetente. Nossa decepção com João Cabral foi muito grande, resolvemos esquecer a pessoa e trabalhar o poeta.”³⁹⁷

Morte e Vida Severina era um teatro/poema esquecido na gaveta de João Cabral de Melo Neto e só integrou o livro *Duas Águas* de 1956, porque sua esposa o lembrara, mas cujo prazo de entrega à editora o impediu de aprimorá-lo. Era um auto de natal encomendado em 1954 por Maria Clara Machado para ser encenado pelo grupo *O Tablado*, mas que ela optou em não encenar, fato que gerou certo ressentimento no autor³⁹⁸, que o esqueceu junto a escritos inacabados. *Morte e Vida* era o seu poema

³⁹⁴ PORTO, Inês. Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980. p. 14.

³⁹⁵ MELO NETO, João Cabral. apud CARDOSO, Ivan. *Entrevista com João Cabral de Melo Neto*. Folha de São Paulo. 24 de abril de 1987. p. B-08. CDM TUCA: DOC 081P0034.

³⁹⁶ FREIRE. *Op. Cit.*, 1986. p. 10.

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ João Cabral, furioso e protestando contra a encenação da peça, declarou a Silnei Siqueira em Nancy: “Uma peça que nem quem me encomendou quis fazer! E agora, vocês vêm nos expor às vaias desses vândalos. Preparem-se! Uma coisa foi a aceitação do público de São Paulo, outra coisa será a apresentação aqui na Europa.” In ABREU. *Op. Cit.*, 2009. p. 84.

inacabado e que deveria passar despercebido no livro, mas como capricho de um filho rejeitado, insistia em se fazer brilhar mais do que aqueles que ansiava serem reconhecidos:

Honestamente, tem um que eu gosto menos, que é 'Morte e Vida Severina', porque quando publico um poema, é porque já não consigo mais trabalhar nele, agora, com 'Morte e Vida Severina' foi justamente o contrário: como o poema me foi encomendado com um prazo e tive que entregar antes de poder... sinto que é o único que não cheguei até o fim do trabalho.³⁹⁹

Após o lançamento de *Duas Águas* fora surpreendido pelo fato de *Morte e Vida Severina* ter atraído a atenção de intelectuais na região Sudeste e mesmo ter sido encenado pela Cia Cacilda Becker. Lucidamente, João Cabral debateu a questão com Vinícius de Moraes após este elogiar o auto de natal:

'Vinícius, Morte e Vida Severina eu escrevi para você não; para você escrevi Uma faca só lâmina. Morte e Vida Severina escrevi para o analfabeto do Nordeste...' Agora o analfabeto do nordeste nunca tomou conhecimento daquilo, eu pensava que estava escrevendo para ele, e ele nunca tomou conhecimento daquilo. Era o artista sofisticado dos grandes centros que estavam gostando.⁴⁰⁰

O poeta viajou de Berna na Suíça, onde era secretário da Embaixada Brasileira, à Nancy para assistir a estreia internacional do TUCA, foi ríspido em sua conversa com Silnei Siqueira e estudantes que o acompanharam. Assistiu à apresentação em pé, recostado à parede. É possível conjecturar os motivos de tal gesto, talvez Cabral quisesse ter uma melhor apreciação do espetáculo ou simplesmente quisesse facilitar sua saída do teatro, sem chamar atenção, caso a peça o desagradasse. João Cabral era uma pessoa reservada e de difícil diálogo, talvez o relato mais sensível em relação a sua personalidade tenha sido o escrito por Julian Fuks em *Histórias de Literatura e Cegueira* em que descreve os longos silêncios que compartilhou com o poeta em entrevista realizada para a sua dissertação de mestrado:

'Escute. Não tenho nada a dizer. É melhor cancelar a entrevista.'
O jovem se assusta. Vasculha na mente as melhores palavras para se livrar do incômodo da situação e a um só tempo garantir ao outro sua lealdade, mas nada encontra. É João Cabral quem prossegue:
'Você não é meu único visitante hoje. A angústia também me visita. Aliás, até com bastante frequência.'
'Bom, mas a gente pode falar sobre o que o senhor quiser. Não precisa entrar em questões pessoais. Vamos falar sobre o escritor, sobre literatura.'
'O escritor não existe mais. Sou um ex-escritor. E a literatura? Não leio mais; a literatura perdeu todo o sentido pra mim.'
As frases são secas e o tom não faz jus ao dramatismo do conteúdo. (...) O silêncio da sala, poderia lhe fornecer alguns versos que dariam interessante continuidade à conversa.⁴⁰¹

³⁹⁹ MELO NETO. *Op. Cit.*, 1987. p. B-07.

⁴⁰⁰ *Ibidem.* p. B-09.

⁴⁰¹ FUKS, Julián. *Histórias de Literatura e Cegueira*. RJ: Record, 2007.

O poeta não saiu em meio à peça, e ao fim desta, em meio aos doze minutos de aplausos, sentou no chão do teatro e chorou copiosamente, após foi às coxias e cumprimentou todos os estudantes e equipe de coordenação presente. Como um *mea culpa*, ou sentindo-se honrado pela encenação, ciceroneou o grupo nas demais apresentações na França e Portugal. Em Nancy, o TUCA se reconciliou com João Cabral, mas não com Roberto Freire, que não estava presente e, após quinze anos, ainda ressaltou seu ressentimento com o poeta.

3.2 Do improviso e acaso, à referência estética

O grupo TUCA foi uma iniciativa estudantil bastante oportuna para a reitoria da PUC/SP, diante da política em torno da construção do *Auditório Tibiriçá*. Enquanto Teatro, o auditório apresentava inúmeros problemas: “ele tem uma boca de cena fenomenal e só 7 metros de profundidade, não tem coxias. (...) O teto é inclinado e na parte mais baixa não cabem nem uma estante.”⁴⁰² Dispunha somente da iluminação de plateia, corredores e banheiros, pois a Universidade não instalou a iluminação necessária para a realização de uma peça teatral⁴⁰³.

Sem dinheiro para comprar spots para fazer os efeitos de sombra necessários à peça *Morte e Vida Severina*, os estudantes improvisaram os spots com bacias de alumínio e fizeram a resistência dentro de barris, com os fios mergulhados em banhos de salmora⁴⁰⁴.

Antes da estreia, Freire conseguiu a iluminação emprestada de Sandro Polloni e a aquisição de alguns spots com verba da CET, naquele momento presidida por Nagib Elchmer. Para obter apoio convidou D’Aversa, Polloni e Maria Della Costa para assistirem um dos últimos ensaios, estes, entusiasmados com a atuação e comovidos com a precária situação do grupo universitário, forneceram o aporte material, financeiro e inúmeras recomendações, apoio que contribuiu para o sucesso de estreia da peça entre o público e o meio artístico⁴⁰⁵.

⁴⁰² MERCADO NETO. *Op. Cit.* 1980. p. 06.

⁴⁰³ O Teatro da PUC- SP – TUCA, hoje rebatizado, foi reconstruído após o incêndio de 1984 e seu palco e auditório receberam as melhorias necessárias para comportar adequadamente espetáculos teatrais.

⁴⁰⁴ FREIRE; MERCADO NETO; SUSTER. *Op. Cit.* 1980; FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

A opção pelo figurino branco também se deu pela limitação financeira, tanto para aquisição de trajes, quanto para construir o cenário: como solução extensamente debatida, decidiram por usar os atores e suas sombras como cenário, conforme Ferrara esclareceu: “a topografia foi apresentada por um cenário humano (...). A cenografia foi uma inovação devido ao seu despojamento.”⁴⁰⁶ Os atores-cenário contrastaram com o teatro realista apresentado em São Paulo até aquele momento, alcançando o objetivo de “levar o espectador a participar, criar a ilusão”⁴⁰⁷ junto com o atores.

Mercado Neto, com a distância de 15 anos do espetáculo, avaliou: “O TUCA também mostrou, antes de Grotowski, que um teatro pobre, que assume suas limitações é a coisa mais forte que podemos fazer.”⁴⁰⁸ De fato, é interessante a observação: na década de 1960, no Brasil, surgia um teatro autoral em paralelo a outros grupos existentes no exterior, como o *Living Theater* – EUA e o citado Grotowski na Polônia. O debate interno encontrava uma maturidade que possibilitaria aos dramaturgos, diretores e atores brasileiros figurarem como referências mundiais⁴⁰⁹, mas a repressão, a censura e cerceamento promovido pela Ditadura Militar ceifou o movimento que se desenvolvia.

Naquele momento, o grupo de universitários não teve acesso ao texto em polonês de *Em busca de um Teatro Pobre* de Grotowsky⁴¹⁰, portanto não tinha um respaldo teórico ou referência para a ausência de cenário e figurino elaborado no palco, apenas as suas discussões e intuições.

A insegurança, diante da expectativa de uma possível plateia que também contaria com atores, atrizes, diretores, entre outros artistas e técnicos do teatro profissional e suas possíveis críticas, levou-o a realizar uma pré-estreia, para a qual convidaram os participantes do *Congresso Internacional de Sistemas de Alfabetização de Adultos*.

Um tablado em desnível, com objetivo de representar a topografia do sertão nordestino, era o único cenário construído pelo grupo. Feito com madeira barata, o

⁴⁰⁶ FERRARA. *Op. Cit.* 1980. p. 11.

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

⁴⁰⁸ MERCADO NETO. *Op. Cit.* 1980. p. 06.

⁴⁰⁹ No exílio em 1971, Augusto Boal sistematizou o trabalho iniciado no Arena e desenvolveu o Teatro do Oprimido, pelo qual é bastante conhecido na França e outros países.

⁴¹⁰ *Em Busca de um Teatro Pobre* foi publicado em forma de artigo na Polônia primeiramente em 1965 e traduzido para o francês em 1968. A primeira edição brasileira é de 1971. GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre* (1965), in *Vers un théâtre pauvre*. traduit du polonais par Claude B. Levenson, Lausanne, L'Age d'Homme, 1968; GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um Teatro Pobre*. Ed. RJ: Civilização Brasileira, 1971.

movimento dos atores faziam-no ranger, cobrindo as vozes dos atores, problema que só foi descoberto no dia da pré-estreia. Sem saber como resolver, pediram ajuda para o cenógrafo do Teatro Municipal, que sugeriu que passassem óleo por todo o tablado, o que apenas atenuou os rangidos e, como segunda solução, cobrir o cenário-tablado com pano. Sem dinheiro algum, dividiram-se em dois grupos: um para pedir dinheiro para os colegas, com o qual comprariam sacos de café, material mais barato; e outro pediria ou mesmo furtaria sacos de café no mercado.



Figura 9 – Cenário

Fonte: CDM TUCA – Centro de Documentação e Memória do teatro TUCA

Pouco mais de uma hora antes da apresentação, os estudantes ainda pregavam os sacos de café sobre o tablado e, devido ao improviso, os panos possuíam duas cores: a maioria era escura e alguns poucos brancos, dando ao cenário um aspecto disforme, aumentando o nervosismo dos estudantes.

A pré-estreia foi um sucesso, a plateia aplaudiu veementemente, dando ao grupo a confiança necessária para a estreia. Mas o inusitado, surgido do acaso e improviso, foram os elogios efusivos que José Armando Ferrara recebeu de um grupo de franceses pela sagacidade em representar latifúndios e minifúndios por meio da coloração distinta dos sacos de café. Pode parecer um acaso engraçado, uma anedota de bastidores, mas a empolgação dos franceses com a peça *Morte e Vida Severina* se repetiu poucos meses depois no *Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy* e no *Théâtre des Nations*

em Paris. O trabalho coletivo possibilitou ao TUCA apresentar inovações no teatro que dialogavam com as inquietações de atores, dramaturgos e diretores, europeus e estadunidenses. Não foi por acaso que o grupo esteve presente em Nancy debatendo com Grotowsky e Julian Beck⁴¹¹ e obteve o 1º lugar no Festival; mas estes seguiram suas discussões, ações e revoluções, enquanto no Brasil o teatro foi silenciado pela ditadura.

Apesar da ansiedade do grupo, a estreia foi bastante tranquila, a recepção do público foi efusiva, ao final foram muito aplaudidos e o pedido para que cantassem novamente *A mulher da janela*, cena de maior repercussão no Brasil e no exterior. Para Alceu de Amoroso Lima, presente na estreia:

Não era apenas uma peça de denúncia da miséria do nordestino, mas contra uma revolução (sic) feita de cima para baixo, pela força bruta, militar, contra a expansão de um povo que queria conquistar um lugar ao sol. Ali se representava tudo que há de mais contrário ao regime que se instalava no Brasil.⁴¹²

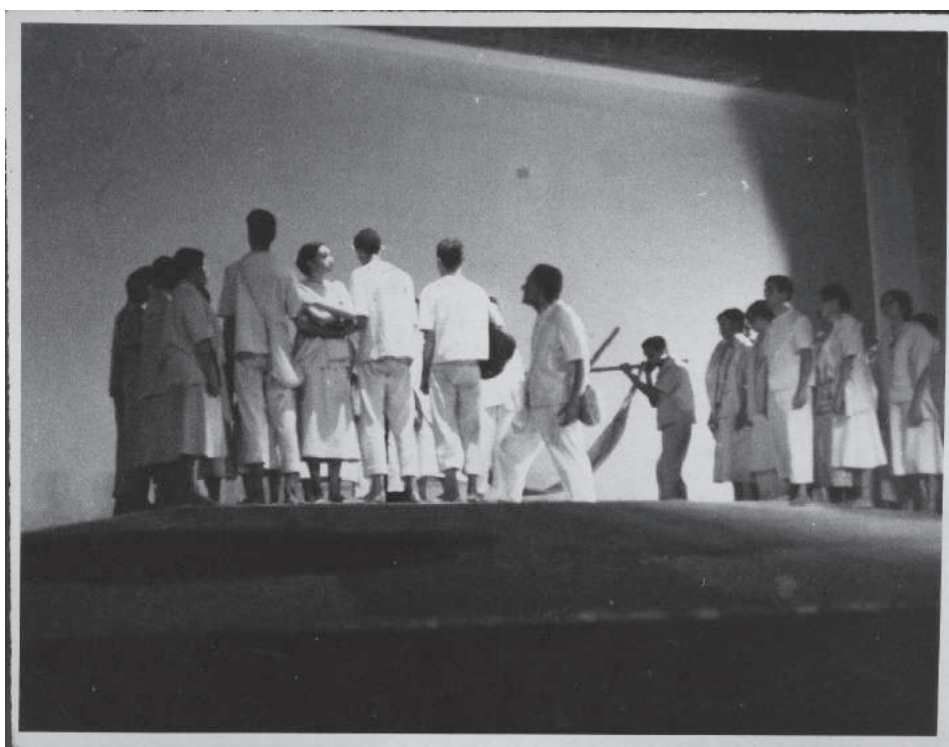


Figura 10 – Cena A Mulher na Janela

Fonte: CDM TUCA – Centro de Documentação e Memória do teatro TUCA

O caráter inquisitivo e denunciador da peça incomodou o governo ditatorial e seus apoiadores, diversas pessoas receberam ameaças anônimas por telefone, estudantes foram presos como estratégia para impedir as apresentações e a TFP – Tradição, Família e Propriedade – organizou passeatas pela rua Monte Alegre, onde se situa a PUC/SP.

⁴¹¹ SIQUEIRA, Silnei. *Apud* ABREU. *Op. Cit.*, 2009.

⁴¹² AMOROSO LIMA, Alceu. Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980. p. 20.

Em seguida, o grupo iniciou suas apresentações na periferia, em fábricas da capital paulista e cidades próximas, além de levar grupos de operários até o *Auditório Tibiriçá*, realizando a militância política almejada por Mercado Neto e demais acadêmicos do DCE da PUC/SP.

O poema de João Cabral de Melo Neto traz em seus versos visuais a sina do retirante imbricada à cultura popular nordestina, o que possibilitava um diálogo mais íntimo com o público da periferia, pois o espectador operário se reconhecia em Severino, ele também um retirante, cuja bagagem era a miséria do sertão e da sua nova casa: a periferia e também a exploração do latifundiário e do empresário.

Figurino branco, luzes e sombras, cenário e música popular, possibilitaram a ‘distanciação’ defendida por Brecht na criação e teorização do teatro épico, político e militante. Distanciação que causou estranheza, diante da realidade ficcionada no palco, diferentemente das peças *Gente como a Gente* e *Sem Entrada e Sem mais Nada*, *Morte e Vida Severina* enquanto teatro político não se ocupou em dar voz a anônimos, mas na “elaboração do mundo sensível ao anônimo”⁴¹³

João Cabral anunciou o anônimo em Severino em seus primeiros versos, quando este deixa de ser indivíduo para se tornar nós, os severinos, que não conta a sua história, mas sim a história de um sujeito político. Severino também se transmuta em linguagem, ao transformar-se em adjetivo e emprestar a tantas outras vidas a sua sina cotidiana em tentar adiar a morte por mais um dia.

O branco do figurino e as sombras anônimas, sem face, permitiram que o público se reconhecesse naquele ‘nós’ que eram os severinos-estudantes. Tornaram-se espectadores-severinos, a se reconhecerem no palco, nos leitos da longa estrada do retirante, nas fábricas, nas ruas, e naquele momento também nas prisões dos militares. Compreender-se como Severino abriria a possibilidade “para transformar essa compreensão em força de revolta.”⁴¹⁴

Morte e Vida Severina foi uma ruptura estética na cena teatral paulistana desde o Arena e o Oficina. Esta nova estética – cenográfica, musical e cênica – produziu na classe teatral a mesma distanciação experimentada pelo espectador, leigo na técnica e teoria teatral, mas conhecedor da realidade do retirante que atravessava as cenas da peça.

⁴¹³ RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions, 2008.

⁴¹⁴ RANCIÈRE. *Op. Cit.*, 2008.



Figura 11 – Morte e Vida Severina

Fonte: CDM TUCA – Centro de Documentação e Memória do teatro TUCA

Enquanto memória coletiva, *Morte e Vida Severina* tornou-se um marco de resistência, conforme comentado no início deste subtítulo; grupos profissionais repensaram sua estética e atuação política, mas o maior movimento foi no teatro amador e universitário. Na Mackenzie foi fundado o TEMA e encenada a peça *Capital Federal*, também com grande repercussão política; a TUSP da USP encenou *Os Fuzis da Sra. Carrar* de Brecht, com a direção de Flávio Império e a Sedes Sapientia, fundou o grupo TESE. Estes grupos tiveram o apoio financeiro da CET, após uma eficaz defesa de Nagib Elchner diante da oposição dos profissionais.

Para os militares, o TUCA inflamou o movimento estudantil, enraizando nos estudantes a resistência ao golpe civil-militar, daí o simplório desejo de derrubar o prédio do TUCA, a fim de tentar apagar de suas memórias as suas derrotas.

3.3 Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy

A seleção para o *Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy* foi uma surpresa, afinal o teatro brasileiro até aquele momento era praticamente desconhecido na França⁴¹⁵ e o TUCA era um grupo novo, inexperiente, apresentando a sua primeira peça.

A sugestão da inscrição foi de Sábato Magaldi, que sempre auxiliou Freire na sua carreira teatral, inclusive foi o editor responsável pela publicação de suas peças *Quarto de Empregada*, *Presépio na Vitrine* e *Sem Entrada e Sem mais Nada*.

O *Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy* estava em sua quarta edição em 1966 e já era uma referência para o teatro francês e demais países que haviam participado das edições anteriores. Ao fazer do Festival um espaço de contestação política, de questionamento da sociedade e de solidariedade àqueles que sofriam sob governos opressores, seus organizadores conseguiram atingir os objetivos propostos de “afirmar a vocação internacional da Universidade, dotar o movimento do teatro universitário francês de uma estrutura digna de sua qualificação universitária”⁴¹⁶; Partindo de pressupostos do *agitprop* e do teatro brechtiano, compreendiam que “o estudante de teatro é uma pessoa engajada”⁴¹⁷, e compreendiam que se fazia necessário debater a situação política vivenciada pelas trupes em seus países, fazendo do palco um espaço de denúncia da opressão.

O debate e a denúncia das práticas de violência dos Estados tornou-se um fator importante do Festival a partir de 1966, influenciando na escolha dos grupos participantes, a fim de ressaltar as relações entre a arte e resistência. As ditaduras na América do Sul foram amplamente discutidas e a experiência pessoal de “escritores, atores e diretores que passaram a ser presos e sofrer torturas, com 23, 24 anos”⁴¹⁸, impressionou e marcou a opinião dos participantes e dos franceses sobre a violência

⁴¹⁵ Em 1960 houve a apresentação de *Gimba* de Gianfrancesco Guarnieri, porém a peça impressionou por apresentar o Brasil exótico das favelas cariocas e não por uma inovação dramática ou cênica. Segundo pesquisador Osvaldo Obregón: “La pièce *Gimba* de Guarnieri est systématiquement comparée au film Orfeu Negro de Marcel Camus, mais elle évoque aussi divers auteurs et oeuvres: Faulkner, Steinbeck, T. Williams, A. Miller, V. Sardou, B. Brecht (L'opéra de quat'sous) et, surtout, Caldwell (Petit arpent dw Bon Dieu et La route au tabac).” OBREGÓN, Osvaldo. Le théâtre latino-américain accueilli par la critique française (1958-1977) In Caravelle, n°58, 1992. L'image de l'Amérique latine en France depuis cinq cents ans. pp. 99-115.

⁴¹⁶ GERMAY, Robert; POIRRIER, Philippe. *Le Théâtre Universitaire: pratiques e expériences*. Dijon: Editions Universitaires de Dijon, 2013.

⁴¹⁷ GRÉMION, Jean; LANNOY, Didier. *Festival Mondial du Théâtre de Nancy*. (Documentaire). Coproduction : La Sept ARTE – la Compagnie des Phares et Balises – INA Entreprise, 1999. 75min.

⁴¹⁸ BERGE, Françoise. In GRÉMION; LANNOY. *Op. Cit.*, 1999.

perpetrada nestes países. Como ação do Festival, não raro, participantes e público se reuniam na praça em frente ao *Grand Théâtre de Nancy* para protestar e sofreram a mesma violência policial que denunciavam em outros países.

O Festival de Nancy, como um “laboratório do maio de 1968”⁴¹⁹ em que a “liberdade de ritmos e tons dos espectadores e dos atores, a cenas de nudez e de amor livre, o consumo de drogas, os espetáculos de rua, o folclore da contracultura dos anos 1960”⁴²⁰, desagradava os políticos locais que o consideravam uma “escola de luxúria e anarquia.”⁴²¹

Em termos estéticos, o Festival de Nancy foi um grande laboratório experimental, em que paradigmas do teatro foram rompidos e experiências originais surgiram. Além dos espetáculos, conferências, debates, oficinas, exposições e concertos fomentaram a discussão dos participantes e do público. E, após Jack Lang tornar perene a experiência do “teatro-laboratório”, conforme a conceituação e defesa de Grotowski, o Festival de Nancy tornou-se também um espaço para explorar os limites do corpo dos atores, a discussão da nudez em palco como tributo à liberdade, intervenções, teatro de rua, etc., promoveram reflexões e atuações inovadoras e originais.

João Cabral de Melo Neto, preocupado com a repercussão que seu texto teria no Festival de Nancy e incomodado com as vaias que vira duas trupes receberem, possivelmente estava certo, mas por outra razão, quando vociferou contra Silnei Siqueira na véspera da apresentação de *Morte e Vida Severina* em Nancy: “Vocês nem imaginam aonde vieram se meter”⁴²²; até aquele momento o TUCA mal compreendia a dinâmica estética e política que movia o Festival de Nancy, experiência de intercâmbio artístico desconhecida no Brasil, que vivenciou algo um pouco semelhante nos Festivais de Música Popular Brasileira em 1967 e 1968⁴²³, mas sem a sua envergadura teórica.

A profissionalização dos atores era recente no Brasil, em São Paulo começou a partir da criação da EAD, como visto anteriormente, portanto ainda não completara vinte anos: Silnei Siqueira e José Armando Ferrara foram alunos da EAD e Roberto Freire professor. O teatro ainda não arriscara deixar a base sólida dos teóricos estrangeiros; na preparação do ator, o ‘sistema’ de Stanislavski estava presente em todos

⁴¹⁹ GERMAY; POIRRIER. *Op. Cit.*, 2013.

⁴²⁰ “... la liberté d’allure et de ton des spectateurs comme des acteurs, les scènes de nudité et d’amour libre, la consommation de drogue, les spectacles de rue, tout le folklore de la contre-culture des années 1960.” GERMAY; POIRRIER. *Op. Cit.*, 2013.

⁴²¹ *Ibidem*.

⁴²² SIQUEIRA, Silnei. *Apud* ABREU. *Op. Cit.*, 2009.

⁴²³ CALIL, Ricardo; TERRA, Renato. *Uma noite em 67*. (Documentário) Brasil, 2010. 93min.

os grupos profissionais e amadores; na dramaturgia a EAD ressaltava os clássicos com influência francesa; o TBC teve sua trajetória vinculada aos italianos e sua Academia; o Arena iniciou com os estadunidenses e a teoria de Margot Jones e, na década de 1960, dividiu com o Oficina a influência do teatro e teoria brechtiana e do dramaturgo russo/soviético Górkí, além de um esforço em criar uma dramaturgia brasileira.

Dramaturgos e teorias estrangeiras se entrecruzavam na cena teatral paulistana e o TUCA foi antropofágico. A ruptura estética promovida em *Morte e Vida Severina* não foi criada apenas em um lauto banquete de teóricos estrangeiros, mas também num luau festivo, por vezes transgressor, mas, sobretudo, pobre de recursos.

A adversidade da pobreza material impôs ao grupo buscar nas trajetórias e experiências pessoais as soluções necessárias, muitas vezes surreais, para os problemas enfrentados; mas as questões técnicas não eram o mais importante. O trabalho coletivo de montagem de *Morte e Vida Severina* favoreceu um método intuitivo de criação que agregou as experiências do grupo na busca de uma linguagem comum.

Como Bergson, compreende-se que “a intuição não é um sentimento nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, e mesmo um dos mais elaborados métodos da filosofia.”⁴²⁴ A intuição, além de “uma percepção imediata e interior”⁴²⁵, é também um “movimento capaz de unir uma dimensão teórica e uma dimensão ativa ou prática, nela é indissociável criação e contemplação.”⁴²⁶ Apesar de um ato simples, segundo Bergson, tal “simplicidade não exclui uma multiplicidade qualitativa e virtual, direções diversas nas quais ela se atualiza.”⁴²⁷

Ao utilizar a intuição como método, faz-se do ato vivido uma “experiência da integralidade do mundo”⁴²⁸ e, ao ultrapassar “o estado da experiência em direção às condições da experiência real”⁴²⁹, faz com que ela se torne “propriamente experiência humana.”⁴³⁰ A intuição-método como movimento, permite que os problemas sejam analisados e reanalisados em seu contexto de duração, a intuição em que “essas partidas

⁴²⁴ DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. SP: Ed.34, 1999. p. 07.

⁴²⁵ DÉSESQUELLES, Anne-Claire. *La Philosophie de Bergson: repères*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2011. p. 39.

⁴²⁶ FRANÇOIS, Arnaud. *Bergson*. Paris: Ellipses, 2009. p. 98.

⁴²⁷ Bergson dividiu o método intuitivo em três atos: primeiramente a colocação do problema, buscando diferenciar os verdadeiros problemas dos falsos; em seguida distinguir a ilusão/ficção do real no problema posto; e por fim encontrar as soluções em função da durabilidade e não do espaço⁴²⁷; Portanto, como método, a intuição é “essencialmente *problematizante* (crítica de falsos problemas e invenção de verdadeiros), *diferenciante* (cortes e intersecções) e *temporalizante* (pensar em termos de duração).” DELEUZE. *Op. Cit.*, 1999. p. 08.

⁴²⁸ FRANÇOIS. *Op. Cit.*, 2009. p. 98.

⁴²⁹ DELEUZE. *Op. Cit.*, 1999. p. 18.

⁴³⁰ BERGSON. apud DELEUZE. *Op. Cit.*, 1999. p. 18.

e esses retornos são feitos em zigue-zague de uma doutrina que ‘se desenvolve’, que se perde, se encontra e se corrige indefinidamente.”⁴³¹

Portanto, Nancy assistiu a uma peça originada entre a tensão política, a antropofagia teórica e entusiasmo intuitivo e criativo. Como na pré-estreia, em que encontraram significado nos aleatórios sacos de café espalhados pelo cenário; teatrólogos e críticos franceses em suas densas trajetórias teatrais viram em *Morte e Vida Severina* aspectos não claramente divisados pelo coletivo.

O nordeste brasileiro era conhecido na França de modo restrito, em representações nos filmes *O Pagador de Promessas*, vencedor do Festival de Cannes em 1962 e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, participante de Cannes em 1964. O realismo dos filmes, tão caro ao cinema e a sua representação do sertão, contrastou com a estética árida em tons de branco e sombras da peça *Morte e Vida Severina*, que dessa forma pretendia fazer jus ao seco e duro poema/teatro de João Cabral de Melo Neto.

Se em outras ficções a música, a reza, o benzimento, a encomendação do corpo e os vaticínios dos adivinhos transversam como curiosidade antropológica, no poema/teatro de João Cabral são sua essência, realidade áspera de onde extrai poesia. Esta vida severina do sertanejo e do retirante é de difícil leitura para os franceses, dada a distância e peculiaridades culturais. O canto e a reza popular nordestina que deram musicalidade ao poema/teatro foram compreendidos pelos franceses como uma releitura do canto coral na tragédia grega, comumente encenada na França. O equívoco foi esclarecido por Silnei Siqueira em mesa-redonda promovida pelo CNRS – *Centre National de la Recherche Scientifique* – em Paris.

Segundo análise, os atores-cenário e os efeitos de luz e sombra apresentaram uma “original beleza plástica”⁴³² em harmonia com a música, mas sem perder a “violência e a crueza da poesia ou recair no romantismo.”⁴³³ A música acompanhou o ritmo do “poeta cenógrafo”⁴³⁴, enfatizando seus silêncios ou rompendo-os, confirmando e prolongando a visualidade dos versos e mantendo a tensão da história narrada⁴³⁵.

⁴³¹ “De ces départs et de ces retours sont faits les zigzags d’une doctrine qui ‘se développe’, c’est-à-dire qui se perd, se retrouve, et se corrige indéfiniment elle-même.” BERGSON. *Op. Cit.*, 2013. p. 34.

⁴³² ASLAN, Odette; MEYER, Marlyse. *Mort et Vie Severine: de João Cabral de Melo Neto*. In BABLET, Denis (org.) *Les Voies de la création théâtrale: B. Brecht, "Mère courage", "la Résistible ascension d'Arturo Ui". M.Frisch, "Andorra". P. Weiss, "l'Instruction". A. Césaire, "la Tragédie du Roi Christophe", "Une saison au Congo". J. Cabral de Melo Neto, "Mort et vie Séverine"*. Volume 2. Paris: Ed. C.N.R.S., 1970.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ CARRERO, Raimundo. *A preparação do Escritor*. Editora Iluminuras Ltda., 2013.

⁴³⁵ ASLAN; MEYER. *Op. Cit.*; 1970.



Figura 12 – Morte e Vida Severina

Fonte: CDM TUCA – Centro de Documentação e Memória do teatro TUCA

O caráter trágico e universal compreendido em *Morte e Vida Severina* foi favorecido pela música, que na análise de Odette Aslan e Marlyse Meyer “não expropria o poema em seu benefício; ela molda sua estrutura, a desenvolve, não é mais do que ele, nem abandona seu lirismo.”⁴³⁶ E os retirantes se tornaram “foule severine” – massa severina –, não mais o anônimo e esquecido brasileiro; Severino também emprestou sua história à massa nômade que atravessava as fronteiras dos países europeus em busca de uma vida melhor.

⁴³⁶ *Ibidem.* p. 324.



Figura 13 – Morte e Vida Severina

Fonte: CDM TUCA – Centro de Documentação e Memória do teatro TUCA

É importante frisar que diferentemente de outras peças apresentadas na França na década de 1960⁴³⁷, *Morte e Vida Severina* surpreendeu também porque sua originalidade foi o rompimento com a referência europeia. Por seu caráter *sui generis*, pela impossibilidade de comparação, Severino – indivíduo-massa – foi tomado como sujeito universal, não o sujeito já moldado pelo olhar eurocêntrico, mas um estranho nômade, que se autodesigna ‘retirante’, solitário, mas que por ser muitos, transformou-se em massa.

Os jornais franceses⁴³⁸ anunciaram com entusiasmo a vitória de *Morte e Vida Severina* no *Festival de Nancy*; além das referências à inovação estética apresentada pelo TUCA, cabe mencionar a análise realizada pela jornalista Nicole Zand ao divulgar

⁴³⁷ *Gimba* de Gianfrancesco Guarnieri; *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade (encenada pelo Oficina); *O Arena conta Zumbi* de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal; *Tempo de Espera* de Aldo Leite. *Le Roi de la Chandelle* d'Oswald de Andrade fut l'objet de quel quès comparaisons: *Ubu Roi* de Jarry (E. Copferman, 1968); *Terres en transes*, film de G. Rocha (F. Kourilsky, 1968) ; *Goya* (P. Carrai, 1968) ; et est considérée comme une mauvaise parodie du théâtre de T. Williams (I. Wardle, 1968). A propos de la mise en scène de *Tempo de Espera* d'Aldo Leite (Brésilien), H. Gignoux évoque le cinéma muet de Murnau et le cinéma documentaire de Flaherty (1977). In OBREGÓN, Osvaldo. Le théâtre latino-américain accueilli par la critique française (1958-1977) In *Caravelle*, n°58, 1992. L'image de l'Amérique latine en France depuis cinq cents ans. pp. 99-115.

⁴³⁸ ABIRACHED, Robert. *Les Etats généraux de Nancy*. Le Nouvel Observateur. N° 78. Paris, Du 11 au 17 mai 1966; *Le festival mondial du theater universitaire de Nancy*. Les Lettres Françaises. Du 5 au 11 mai 1966; JOSKI, Daniel. *Triomphe des Brésiliens au Festival mondial du Théâtre universitaire à Nancy*. Tribune de Genève. 17 mai 1966; ZAND, Nicole. *L'Université de São-Paulo au Théâtre des Nations*. Le Monde. 12 mai 1966; QUEMENETO, Pierre. *Morte e Vida Severina*. Réforme. 16 avril 1966;

a apresentação da peça em Paris, quando o TUCA ocupou um “teatro burguês” – *Théâtre des Nations* – para mostrar no palco a situação de “miséria e fome no Brasil.”⁴³⁹ A imprensa francesa procurou um diálogo com a situação política ditatorial no Brasil e a miséria denunciada na peça. O *Théâtre des Nations*, que recepcionou Roberto Freire e o TUCA, havia recusado Jerzy Grotowski dois meses antes⁴⁴⁰, dramaturgo reconhecido pela defesa do ‘teatro pobre’, curiosamente o mesmo despojamento apresentado em *Morte e Vida Severina*.

O TUCA não foi gerado em devir revolucionário apenas, mas também como estratégia de resistência ao golpe civil-militar: a censura os obrigara ir além dos maniqueísmos das peças didáticas que pretendiam “transformar os espectadores em atores e os ignorantes em eruditos”⁴⁴¹, impondo uma leitura de mundo. O contexto repressivo desafiou o grupo, obrigando-o a abandonar as conhecidas fórmulas cênicas e uma concepção ingênua a respeito do espectador, só assim é que *Morte e Vida Severina* pôde produzir “uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação.”⁴⁴²

O retorno para o Brasil, com grande recepção, também foi marcado por uma vitória simbólica contra o governo militar. O presidente Castelo Branco assistiu a peça no Rio de Janeiro e cumprimentou os artistas, não sem refutá-los e dizer que “a revolução (sic) resolveria o problema do nordeste.”⁴⁴³

⁴³⁹ ZAND. *Op. Cit.*, 1966.

⁴⁴⁰ ZAND, Nicole. *Vingt-cinq pays représentés au Festival du Théâtre universitaire*. Le Monde. 21 avril 1966.

⁴⁴¹ “Nous n'avons pas à transformer les spectateurs en acteurs et les ignorants en savants. Nous avons à reconnaître le savoir à l'œuvre dans l'ignorant et l'activité propre au spectateur. Tout spectateur est déjà acteur de son histoire, tout acteur, tout homme d'action spectateur de la même histoire.” RANCIÈRE. *Op. Cit.*, 2008.

⁴⁴² “Il veut seulement produire une forme de conscience, une intensité de sentiment, une énergie pour l'action.” RANCIÈRE. *Op. Cit.*, 2008.

⁴⁴³ Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980.



Figura 14 – Roberto Freire e Hiroto (fotógrafo do grupo) na recepção aos estudantes em São Paulo
 Fonte: CDM TUCA – Centro de Documentação e Memória do teatro TUCA

O sucesso em Nancy, Paris e Portugal abalou o grupo, como Inês Porto comentou: “O sucesso abalou muito a gente. Não estávamos capacitados para ele. (...) Nós não tivemos estrutura psicológica para aguentar. Éramos olhados como os melhores do mundo, uma badalação incrível, convidados para todos os países.”⁴⁴⁴ Dissensões marcaram a discussão sobre a militância política: “nos vimos com uma responsabilidade imensa e não sei se tínhamos estrutura para enfrentar aquilo. Éramos uma garotada de 18, 19 anos carregando o TUCA nas costas e pesou muito.”⁴⁴⁵

Morte e Vida Severina seguiu com certa independência, teve 227 apresentações e tornou-se um espetáculo. Abandonou o trabalho na periferia e de conscientização política de base, conforme o objetivo inicial, algo lamentado pelo grupo⁴⁴⁶.

É preciso destacar que *Morte e Vida Severina* foi uma peça com importância nacional, pois, como visto, tornou-se referência estética, assim como promoveu um intercâmbio do teatro brasileiro com a França, mas também foi uma referência

⁴⁴⁴ PORTO. *Op. Cit.* 1980.

⁴⁴⁵ TORRE. *Op. Cit.* 1980.

⁴⁴⁶ LOBO, Elza Ferreira. Entrevista concedida à Carla Fernanda da Silva e Sally Satler. São Paulo, abril de 2013; PORTO, Inês. *Revista Porandubas*. São Paulo: PUC. Set. 1980; SIQUEIRA, Silnei. In ABREU, Ieda de. *Silnei Siqueira: a palavra em cena*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

internacional, como destacou Ana Lúcia Torre na revista *Porandubas*: “Eu soubera por meio de um grupo português de teatro que o TUCA foi o grande momento de renovação do teatro deles, em termos artísticos e políticos.”⁴⁴⁷ Encenada em meio à ditadura de Salazar em Portugal, *Morte e Vida* causou um impacto político entre aqueles que também resistiam às décadas de um governo autoritário, como testemunhou a poetisa Marta Cristina de Araújo:

Hoje já posso falar. – Naquela noite de *Morte e Vida Severina*, impossível!, cansada como estava de narrar a desgraça, de ser emigrante em terra natal, de transportar mortos, de pedir e negar pão, de ter sede do indispensável, de encomendar almas. Cansada principalmente por saber pobres as razões da esperança. E justíssimas, mas sem réplicas, as do protesto.

Não me recordo de ter sentido em nenhum espetáculo um tal poder de comunicação e força. Tudo foi pensado, estudado com entusiasmo contagiante, para se conseguir este efeito. E, depois, aquela sobriedade no recurso aos recursos (texto, encenação, interpretação) – sempre utilizada a maneira mais directa de justificar a nudez.

E as vozes de quem não se pode calar mais?! (Sobretudo das mulheres irrompem em actividade sufocante os timbres que anunciam a morte e a vida). Primeiro plano de coros de milhões, incluída a nossa gente do Alentejo, de Trás-os-Montes, da beira-mar.

Este retirante Severino fica-nos agarrado à pele como lodo do Capibaribe à dos que se alimentam de caranguejo – comida de crise, comida de ‘não’.⁴⁴⁸

O&A, a segunda peça do TUCA de autoria de Roberto Freire, foi originária do “teatro-laboratório” do Festival de Nancy; que desafiou os grupos participantes a criarem uma esquete com o seguinte tema: “Num país real ou imaginário, numa época em que se escolherá livremente, um jovem homem – uma jovem mulher – é preso pela Polícia, quando participa de uma manifestação de um grupo que protesta contra certos aspectos da política seguida pelas autoridades. Feitas as verificações, percebe-se que se trata do filho – ou da filha – de um dos dirigentes mais influentes do país.”⁴⁴⁹

Inovadora no Brasil, *O&A* não tinha texto e os atores usavam a expressão corporal para transmitir as emoções. Segundo Lucrécia Ferrara: “Nossa proposta era

⁴⁴⁷ TORRE. *Op. Cit.* 1980.

⁴⁴⁸ ARAÚJO, Marta Cristina. In RODRIGUES, Carlos; GONÇALVES, Egito; CAYOLLA, José. *O TUCA no Porto: dossier Morte e Vida Severina*. Plano 4: cadernos antológicos de cinema e teatro. Porto, 1966.

⁴⁴⁹ Dans un pays imaginaire ou réel, à une époque que l’on choisira librement, un jeune homme – ou une jeune fille – est arrêté par les forces de L’ordre au moment où il (elle) participe à une manifestation d’un groupe qui proteste contre certains aspects de la politique menée par les autorités. Vérification faite, on s’aperçoit qu’il s’agit du fils – ou de la fille – d’un des dirigeants les plus influents du pays.” GERMAY. POIRRIER. *Op. Cit.*, 2013.

fazer uma peça teatral que fosse quase um anti-teatro, uma peça não verbal onde o visual fosse suficiente para promover a participação do público.⁴⁵⁰



Figura 15 – Peça O & A
Fotos de Manoel Gomes da Costa

A peça, formada por dois grupos antagônicos, sendo um oprimido por um governo fascista, em que seus dizeres resumiam-se a um desanimado “óóóóóó” conformado à situação opressiva. De outro lado um grupo animado e deslumbrado com a vida que com admiração pronunciava “aaaaaaa” diante da natureza, alegria, música, dança e etc. Pela impossibilidade da palavra, corpos tornaram-se um grito de protesto.

O texto limitado a “óóós e aaas” impedia a ação da Censura, porém não ao receio do Capelão da PUC – Dom Gabriel Bueno do Couto que não recomendou a continuidade da peça e solicitou ao Reitor que fosse vetada, pois considerou: “Que triste seria à nossa querida Universidade Católica, se permitisse que seu teatro se prestasse à divulgação popular ou não de erros ou de psicose de fundo materialista, sem os expressamente os combater.”⁴⁵¹

⁴⁵⁰ FERRARA, Lucrécia. Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980.

⁴⁵¹ COUTO, Dom Gabriel Bueno. *Ofício* 984/1967. Acervo O & A. CDM TUCA.



Figura 16 – Peça O & A
Fotos de Manoel Gomes da Costa

O TUCA iniciou um processo de convencimento da reitoria e do Capelão que, ainda sensibilizados pelo sucesso de *Morte e Vida Severina*, cederam e *O&A* foi apresentada; mas teve breve exibição, pois, como reação, os militares passaram a prender os estudantes-atores e depois seus substitutos, impossibilitando a continuidade da peça.

Na escrita e montagem de *O&A* Freire não teve contato com o trabalho do *Living Theatre* ou de Grotowski, a peça surgiu como uma necessidade de enfrentar a censura e também de agir como forma de questionamento e combate à ditadura militar. A ausência de palavras, muito mais que uma inteligente estratégia contra os censores, já habituados ao ato de procurar palavras subversivas, impôs um desafio à própria concepção de teatro até aquele momento no Brasil. Os estudantes-atores tinham cenário, corpos e expressões para transmitir ao público não apenas o conflito de gerações abordado na peça, mas sim o conflito político e a necessidade de resistência ao

autoritarismo civil-militar vivenciado no país. Para Edson Passetti: “a montagem de *O&A* para mim foi impactante. Era uma coisa que não tinha palavra, eram só sonoridades, expressões. Foi um espetáculo muito bonito! E muito inovador para a época também.”⁴⁵²

O impacto das expressões corporais e da ausência de palavras era necessário para provocar o questionamento; em *O&A* pretendia-se o conflito e o debate entre estudantes num primeiro momento e o desejo de estendê-lo a um público mais amplo, caso conseguissem manter a peça em encenação. Para a equipe de coordenação do TUCA, no livro em que apresentam e defendem os argumentos da peça:

Conflito é a oposição, a contradição que se estabelece entre polos de qualquer fenômeno familiar, psicológico, jurídico, social, econômico ou político, e que, para sua superação exige uma determinação contrária ou oposta. Existe, no íntimo de todo conflito, uma crise que se delinea, se estrutura e se afirma na medida em que se acentua o debate sobre a natureza daqueles princípios em oposição. O debate significa, pois, a apreensão consciente que o homem realiza em torno do momento histórico ou geográfico, político ou econômico, social ou psicológico que lhe é dado viver. (...) Diante disso, impõe-se a conclusão de que o conflito se instala quando, para determinado problema, existe a procura de uma solução que se insinua, dialeticamente, no panorama da crise como outra força feita síntese daqueles polos opostos, mas, em si mesma, diferente deles.⁴⁵³

Os corpos que encenaram a repressão foram os mesmos que foram perseguidos e presos, alguns inclusive torturados. Poderia se dizer que *O&A* foi profética e os estudantes acabaram presos e violentados em sua luta contra os velhos que lhe impunham as suas verdades⁴⁵⁴, mas a peça não era sobre o futuro, era sobre a violência crescente do governo militar e dos fascismos cotidianos replicados pela sociedade civil.

Mesmo sendo uma peça cujo argumento ainda era baseado no ideário da esquerda marxista, em razão do grupo ser ligado à Ação Popular, observa-se no cerne da peça uma rebeldia e uma “coragem de verdade”⁴⁵⁵ que marcaram a trajetória da ética anarquista em Roberto Freire.

A perseguição constante e o sucesso de *Morte e Vida Severina* desestabilizaram o TUCA, como recordou Inês Porto:

Depois de tudo isso veio *O&A*, onde parte do grupo brigou e se separou. Tivemos uma reunião terrível porque até aquele momento ninguém tinha se preocupado com dinheiro. Questionava-se também onde estava o dinheiro e

⁴⁵² PASSETTI, Edson. Entrevista concedida à Carla Fernanda da Silva em março de 2013.

⁴⁵³ FREIRE, Roberto; LOBO, Elza Ferreira; SIQUEIRA, Silnei; SIQUEIRA, Hedy; FERRARA, Lucrécia; FERRARA, José Armando. *De Morte e Vida Severina a O&A*. São Paulo: Edição do TUCA, 1967.

⁴⁵⁴ FREIRE, Roberto. *O&A*. CDM TUCA – Centro de Documentação e Memória do teatro TUCA.

⁴⁵⁵ Este conceito será melhor abordado no capítulo seguinte.

esse foi o momento mais sério, com suspeitas, e a coisa acabou de uma forma ruim, o grupo começou a se desfazer.⁴⁵⁶

A contínua repressão, prisões e conflitos internos desestabilizou o TUCA, que então se desfez. Os ‘anos de chumbo’ afastaram-nos, alguns em autoexílio, outros buscando encontrar um caminho de sobrevivência, pois não conseguiam emprego devido à ação dos militares⁴⁵⁷. Viveram sob a vigilância constante do DOPS, e foi ali que se reencontraram em 1974, quando foi aberto inquérito sobre o TUCA e foram chamados a depor novamente e reviver o medo de uma possível prisão⁴⁵⁸.

Após o TUCA, Roberto Freire não trabalhou mais com dramaturgia ou montagem de peças, porém nunca deixou de viver o teatro. Anos mais tarde, no *Centro de Estudos Macunaíma*, em parceria de Myriam Muniz, Sylvio Zilber e Flávio Império, desenvolveram uma série de exercícios para o desbloqueio da criatividade a partir de “jogos teatrais”. A partir destes “jogos teatrais” e da teoria reichiana é que a *Somaterapia* foi desenvolvida. Ainda, com Myriam Muniz, Sylvio Zilber, Flávio Império e outros profissionais do teatro, participou da montagem e concepção do show *Falso Brilhante* de Elis Regina.

⁴⁵⁶ PORTO. *Op. Cit.* 1980.

⁴⁵⁷ O grupo tomou como exemplo mais marcante da perseguição o caso de Evandro Pimentel, que encenou o Severino e ficou anos sem conseguir emprego, sobrevivendo de subempregos. Em 1974, após anos de perseguição fora contratado e começou a trabalhar no Edifício Joelma que teve o trágico incêndio em 1º de fevereiro daquele ano. Evandro Pimentel foi uma das vítimas que se jogou do edifício.

⁴⁵⁸ Acervo D.E.O.P.S. – arquivos diversos.

CAPÍTULO 4

O Jornalismo como ‘Coragem de Verdade’

Foi por meio do jornal *Brasil, Urgente* que Roberto Freire melhor se delineou como intelectual, ainda da esquerda marxista, porém com diversos pontos de conflitos com o marxismo. Também houve uma aproximação diferenciada com este indivíduo designado como ‘proletário’, não mais aquele romantizado nas peças teatrais, mas o operário atuante nos sindicatos e o agricultor do movimento pró-reforma agrária; a maioria, muitas vezes analfabeta ou semianalfabeta, herdeira de décadas de opressão e subserviência. Freire também “se proletariza”, no sentido que rompe com o ideário de vida de um profissional liberal e opta pelo trabalho assalariado ao abandonar a medicina e o consultório de psicanálise em 1963. Tal atitude já havia sido analisada por Benjamin em outro contexto, quando este ressaltou que a solidariedade ao trabalhador parte da consciência de escritores, atores, artistas, entre outros intelectuais, pois compreendiam que eles mesmos foram proletarizados pelo capitalismo, portanto o engajamento se faz necessário como ato revolucionário⁴⁵⁹.

O jornalismo empreendido por Roberto Freire foi marcado pela “coragem de verdade”⁴⁶⁰, com reportagens e colunas que denunciaram empresas, políticos, militares, entre outros. Destaca-se nesse caso o *Brasil, Urgente*, um jornal militante católico que nunca pretendeu mascarar-se numa defesa de ‘neutralidade’ ou negar a influência política de jornalistas e editores sobre a opinião pública. Tinha como orientação intelectual o ‘marxismo cristão’ como meio de reflexão e instrumento de mudança social, econômica e política. Já a revista *Realidade*, da editora Abril, foi uma experiência de jornalismo e fotojornalismo *sui generis* no Brasil, com grandes reportagens autorais sobre temas brasileiros polêmicos. Foi encerrada em 1976 diante da pressão da censura e repressão dos militares. Esteve à frente também do jornal

⁴⁵⁹ “À l’image de l’intellectuel révolutionnaire correspondait chez Benjamin celle de l’écrivain solidaire du prolétariat car lui-même prolétarisé.” Cf. PALMIER, Jean-Michel. *Walter Benjamin: le chiffonnier, l’Ange et le Petit Bossu*. édition établie, annotée et préfacée par Florent Perrier; avant-propos de Marc Jimenez. Paris : Klincksieck, 2006.

⁴⁶⁰ FOUCAULT, Michel. *A Coragem da Verdade: o governo de si dos outros II*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

contracultural *Bondinho*, bastante conhecido por sua irreverência e entrevistas impactantes. E, por fim, a revista *Caros Amigos* iniciada como uma revista independente, mas com o apoio do editor chefe – Sérgio de Souza – à campanha de Luís Inácio Lula da Silva em 2000 ocasionou a saída de Freire da revista e o fim da amizade de longos anos com Sérgio de Souza.

Entre os anos de 1962 e 1968 Freire viveu sob uma “força imediata e de entusiasmo”⁴⁶¹ revolucionário, acreditando que os embates políticos vivenciados no Brasil eram o prenúncio de uma revolução liderada pela esquerda marxista. Após o golpe civil-militar, esta força não arrefeceu, mas transformou-se em resistência e a esperança de uma revolução.

4.1 Brasil, Urgente

Em 1962, grande parte dos participantes da Juventude Universitária Católica – JUC – paulista desvinculou-se da Ação Católica Brasileira⁴⁶² – ACB – e, sob a liderança do padre Henrique Vaz⁴⁶³, fundou a Ação Popular – AP –, movimento católico sob a inspiração dos intelectuais católicos: Emmanuel Mounier⁴⁶⁴, Jacques Maritain⁴⁶⁵, Teilhard de Chardin⁴⁶⁶ e o padre Louis-Joseph Lebreton⁴⁶⁷. Também tinha por base o

⁴⁶¹ Comentário de Walter Benjamin sobre a Comuna de Paris. BENJAMIN, Walter. *Passagens*.

⁴⁶² A Ação Católica Brasileira foi um movimento controlado pela hierarquia da Igreja e fundado pelo cardeal Sebastião Leme em 1935, que tinha o objetivo de formar leigos para colaborar com a missão da Igreja: “salvar as almas pela cristianização dos indivíduos, da família e da sociedade”. ABREU, Alzira Alves de. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. São Paulo: FGV, 1984.

⁴⁶³ Padre jesuíta e intelectual que tinha por base a filosofia de Platão, Tomás de Aquino e Hegel. Na união de elementos antigos, como a metafísica de Tomás de Aquino, e perspectivas renovadoras, com ênfase na dialética hegeliana, colocava-se em busca de uma vida ética, onde fosse possível a realização da humanidade na liberdade, na verdade, na beleza e na justiça. <http://www.padrevaz.com.br/>

⁴⁶⁴ Intelectual católico francês e um dos fundadores da revista *Esprit*. Em suas reflexões defendeu o personalismo: “doutrina ético-política que enfatiza o valor absoluto da pessoa e seus laços de solidariedade com as outras pessoas, em oposição ao coletivismo (que tende a ver na pessoa nada mais que uma unidade numérica), e ao individualismo (que tende a enfraquecer os laços de solidariedade entre as pessoas).” ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

⁴⁶⁵ Filósofo francês, convertido ao cristianismo em 1906. Foi um dos grandes pensadores católicos do século XX, sendo *Humanismo Integral* (1936) é sua obra mais célebre. J. Maritain foi um dos intelectuais que se manifestou contra o antissemitismo e os totalitarismos. Também foi professor do Instituto Católico de Paris depois de 1914. <http://maritain.sharepoint.com/Pages/JacquesetRaissaMaritain.aspx>

⁴⁶⁶ Padre jesuíta, teólogo, filósofo e paleontólogo francês que tentou construir uma visão integradora entre ciência e teologia. Disposto a desfazer o mal entendido entre a ciência e a religião, conseguiu ser mal visto pelos representantes de ambas. Muitos colegas cientistas negaram o valor científico de sua obra, acusando-a de vir carregada de um misticismo e de uma linguagem estranha à ciência. Do lado da Igreja Católica, por sua vez, foi proibido de lecionar, de publicar suas obras teológicas e submetido a um quase exílio na China.

marxismo, mas “defendia uma ideologia própria, denominada socialismo humanitário, contrário à ditadura do proletariado”⁴⁶⁸, incentivando o engajamento e atuação direta dos cristãos na efetivação de uma revolução social, compreendida como o cerne dos evangelhos cristãos; segundo Mounier “a essência do cristianismo oferece um diálogo mais aberto aos materialistas contemporâneos do que as sutilezas e as evasões idealistas.”⁴⁶⁹

A contradição do amálgama do cristianismo com o marxismo, com seu forte posicionamento antirreligioso, pôs a AP entre fronts, ambos seus opositores, de um lado os católicos conservadores⁴⁷⁰ e de outro lado o PCB – Partido Comunista Brasileiro – que ‘nunca compôs os seus quadros’, como gostam de frisar os ex-membros da AP em entrevistas e memórias, ressaltando as divergências e a autonomia do movimento em relação ao PCB.

A criação da AP também estava relacionada à crise do movimento de neocristandade no Brasil após a morte de Dom Sebastião Leme (1942). No início do século XX, a neocristandade renovou a relação da Igreja Católica com os leigos e a sociedade por meio da Ação Católica e seus setores especializados⁴⁷¹, porém “sem modificar sua visão e atuação conservadora”⁴⁷², fato que encontrou eco entre outras entidades conservadoras, como intelectuais da Ação Integralista Brasileira, bastante

⁴⁶⁷ Economista e religioso católico dominicano francês, criador do centro de pesquisas e ação econômica ‘Economia e Humanismo’, em 1942, e de um grande número de associações para o desenvolvimento social, em vários países do mundo, dentre os quais o IRFED - *Institut International de Recherche et de Formation, Éducation et Développement*, atual *Centre International Développement et Civilisations-Lebrez-Irfed*, em Paris. Foi um dos introdutores da preocupação com o desenvolvimento global dentro da Igreja Católica, entendido como desenvolvimento da pessoa e dos grupos sociais. Chamou a atenção da Igreja e do mundo ocidental para as questões do subdesenvolvimento e da necessidade de solidariedade com os países pobres.

⁴⁶⁸ LACERDA, Cláudia Regina Costa. *Memórias de duas Militantes da Ação Popular (AP): a fé determinada e a inquietude revolucionária*. Anais: IV Encontro Regional de História Oral. Nº 01. 2007.

⁴⁶⁹ MOUNIER, Emmanuel. *Qu'est-ce que le personnalisme?* Paris: Ed. du Seuil, 1946.

⁴⁷⁰ Em 1962 a TFP – Tradição, Família e Propriedade – grupo conservador católico lançou um jornal e iniciou uma forte campanha conservadora entre os católicos.

⁴⁷¹ A ACB era dividida em seções, entre elas: Juventude Católica (JC): Juventude Estudantil Católica (JEC), para rapazes do curso secundário; Juventude Universitária Católica (JUC), só para universitários; Juventude Operária Católica (JOC), para jovens operários; Juventude Feminina Católica (JFC). Em 1950, a Comissão Episcopal de Ação Católica, estabelecia novos estatutos para a ACB, dispondo da seguinte maneira o quadro geral: Juventude Masculina Católica, constituindo-se nos movimentos JAC, JEC, JIC, JOC, JUC; Juventude Feminina Católica, formando a JACF, JECF, JICF, JOCF, JUCF; Homens de Ação Católica, formado pelas quatro ligas masculinas LAC, LIC, LOC, LUC; Senhoras de Ação Católica, formada pela LACF, LICF, LOCF, LUCF. Aos poucos, movimentos masculinos e femininos fundem-se numa só prática: JUC, JAC, JEC, JIC e JOC. ABREU, Alzira Alves de. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. São Paulo: FGV, 1984.

⁴⁷² CORRÊA MARTINS, Marco Aurélio. *A participação católica brasileira na constituição da modernidade educacional nos anos de 1920*. Anais 3º Congresso de História da Educação PUC/PR, 2004.

ativos, sendo que Alceu Amoroso Lima foi dirigente da ACB. Somente no final da década de 1940 a esquerda católica surgiu timidamente, “como um movimento de ideias, através das conferências do Padre Lebrete e de frei Benevenuto de Santa Cruz.”⁴⁷³

Por dez anos a Igreja Católica no Brasil oscilou devido à ausência da centralização promovida por D. Sebastião Leme, até que em 1952 foi fundada a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB –, que além de promover discussões, possibilitou que novos líderes católicos despontassem, com uma compreensão mais social e de esquerda, como D. Hélder Câmara. Este fato refletiu diretamente na hierarquia e intelectualidade católica, que debateram em nível nacional as prerrogativas da Igreja e propuseram uma nova interpretação do papel desta junto à sociedade, e no cerne dos debates estavam o padre jesuíta Henrique Vaz e o frei dominicano Carlos Josaphat, que foram os mentores da Ação Popular em São Paulo.

Além da JUC, participantes de outros setores que integravam a Ação Católica também passaram a compor a Ação Popular, que em pouco tempo agregou um grande número de pessoas em diversos estados. A AP teve grande inserção política: em 1962 Vinícius Brandt, um de seus líderes, foi eleito presidente da UNE, seguido de José Serra, também membro do grupo; Paulo de Tarso Santos, autor do livro *Os Cristãos e a Revolução Social* foi reeleito deputado federal e, em 1963, tornou-se ministro da educação do governo João Goulart. Também elegeu vereadores e líderes sindicais, ampliando a concepção de movimento católico ao se inserirem diretamente nos movimentos e partidos políticos.

Foi no apoio ao movimento sindical que surgiu a ideia – e necessidade – da criação de um jornal. Um grupo da AP foi acompanhar e apoiar a Greve de Perus⁴⁷⁴, que

⁴⁷³ DA SILVA, Wellington Teodoro. *Brasil, Urgente: experiência de esquerda no catolicismo brasileiro (1963 – 1964)*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2008. (Tese de Doutorado).

⁴⁷⁴ Após diversas reivindicações não atendidas funcionários, em 14 de maio de 1962, os trabalhadores das quatro empresas da Família Abdalla entraram em greve, junto ao acordo de que ninguém voltaria ao trabalho até que todos os pedidos fossem atendidos. Mas, ao passar de 32 dias, todos aqueles que estavam de comum acordo, voltaram ao trabalho, exceto os funcionários Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus (CBCPP). Com isso, o grupo peruense se organiza e passa a pedir a desapropriação da fábrica, pelo não cumprimento de acordos trabalhistas estabelecidos com a gestão em 1959 e 1960. No dia sete de agosto de 1962, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou o parecer de juristas a favor da desapropriação ao lado de um manifesto dos sindicalistas intitulado *As razões da justa greve da Perus*, que trazia reivindicações como: o pagamento de 5% do salário, que estava retido desde 1960 (dinheiro que era para o loteamento de casas de operários, no total de 17 milhões da moeda da época); pagamento do prêmio coletivo acordado em 1961, pagamento de 10% da taxa de insalubridade; registro de 100 trabalhadores que trabalhavam nos eucaliptos, contratação de nova mão-de-obra, pagamento de horas de espera pelo pagamento e antecipação de 20% do salários dos trabalhadores da indústria Carioca. Em janeiro de 1969, com os resultados positivos nos tribunais, os 501 estáveis ganham o direito a indenização e de voltar ao trabalho. Porém, só 309 voltaram às suas atividades.
<http://movimentofabricaperus.wordpress.com/historico/a-greve-dos-sete-anos/>. Acesso em 14/06/2014.

enfrentava problemas com a intensa repressão promovida por José João Abdalla, proprietário da Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus (CBCPP), que contava com o apoio do governo, e por isso os funcionários em greve foram reprimidos com violência por policiais no dia 14 de maio de 1962⁴⁷⁵. No dia seguinte, os jornais noticiaram a versão enviada pelo proprietário da empresa e pela polícia: que um dos operários atacou a polícia, justificando dessa forma o uso da violência policial. O grupo da AP que estava no local, presenciou os fatos e procurou os jornais para contestar a versão divulgada e foi ignorado, segundo Frei Carlos Josaphat, presente no local e participante do grupo que interveio junto à imprensa: “eles não levaram em conta ou então nos ridicularizaram, dizendo que estávamos de mau humor, que não gostávamos da polícia, esse tipo de coisas. Foi daí que fizemos uma assembleia e alguém disse: ‘Vamos então fundar um jornal, é preciso fundar um jornal.’”⁴⁷⁶

Em 1962 uma equipe fundamentou o jornal *Brasil, Urgente*, que teve como inspiração o *Témoignage Chrétien* jornal católico, editado por Emmanuel Mounier, que durante a ocupação alemã tornou-se clandestino atuando junto à resistência francesa. Além das pautas e colunistas, foi preciso levantar fundos para a impressão do jornal e salários da equipe, para tal foi criada a *Veritas* Ltda., composta por oito mil acionistas. Buscaram apoio em alguns sindicatos, como o dos metalúrgicos, mas foi infrutífero, pois pesava sobre o *Brasil, Urgente* o fato de ser católico, o que se chocava com as premissas do marxismo que orientavam alguns sindicatos, sobretudo aqueles mais próximos do PCB.

O primeiro ‘Conselho de Direção’ do *Brasil, Urgente* foi formado por membros da Ação Popular: Frei Carlos Josaphat (Diretor Presidente), Roberto Freire (Diretor Responsável), Ruy do Espírito Santo (Diretor Administrativo), Maria Olympia França, Alfredo C.B. Gandolfo, José Raul B. Carneiro, Gilberto Moreira, Dorian Jorge Freire, Josimar Moreira e Fausto Figueira de Mello; posteriormente, com o crescimento do jornal e sua inserção em sindicatos, universidades, etc., outras entidades passaram a ter representantes na discussão de pauta, inclusive o PCB, porém este sem direito a vetar ou impor qualquer tema⁴⁷⁷, ou seja, o conselho não aceitava a ingerência e autoritarismo pelo qual o PCB era conhecido.

⁴⁷⁵ OLIVEIRA, Cida de. *Revista do Brasil*. <http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/77/a-licao-dos-queixadas>. Acesso em 14/06/2014.

⁴⁷⁶ JOSAPHAT, Carlos. In BETTO. MENESES, Adélia Bezerra. JENSEN, Thomaz. *Utopia Urgente*. São Paulo: Casa Amarela/EDUC, 2002.

⁴⁷⁷ JOSAPHAT, Carlos. In BETTO; MENESES; JENSEN; *Op. Cit.*, 2002.

O impulso inicial para a criação do jornal surgiu de um confronto e da impotência diante da grande imprensa e da compreensão que o “esclarecimento popular”⁴⁷⁸ passava pela informação ‘verdadeira’, neste sentido, fez-se necessário criar uma alternativa. No primeiro editorial, defenderam:

Este Jornal não nasceu de interesses econômicos. Não surge bafejado por grupos políticos ou financeiros. Nem brota do beneplácito de trustes, nacionais ou internacionais. Começa a existir, porque oito mil acionistas, brasileiros de todas as camadas sociais, particularmente trabalhadores e homens de classe média, estão convencidos de que se faz necessário um **‘Jornal livre, a serviço exclusivamente da verdade e da justiça social.’**⁴⁷⁹

A “força da verdade”⁴⁸⁰ em *Brasil, Urgente* sustentou-se em dois pontos distintos e, por vezes, conflitantes. Primeiramente, destaca-se a compreensão de ‘verdade’ que transpassa a imprensa e a profissão de jornalista, naquele momento concebido como um intelectual universal. Segundo Foucault o “intelectual universal de esquerda, representava a consciência de toda a sociedade, era o detentor e o portador da verdade e da justiça, ele possuía uma visão global da sociedade que lhe permitia discernir o verdadeiro do falso.”⁴⁸¹

Josaphat, mentor e fundador do jornal, tinha por modelo os intelectuais católicos franceses, em especial Mounier; e Freire, como abordado no primeiro capítulo, teve influência de Sartre e Camus, em sua concepção de intelectual engajado e, posteriormente, do materialismo dialético de B. Brecht no período que esteve no Arena sob orientação de Augusto Boal. Importante ressaltar que em 1963 o ‘modelo’ de intelectual não havia sido questionado ou repensado, Louis Althusser em 1967 repensou o papel do filósofo no curso *Philosophie et philosophie spontanée des savants* e, Foucault, na década de 1970, desenvolveu a concepção de intelectual específico⁴⁸², cuja “função é de ajudar a formular corretamente os problemas.”⁴⁸³ Assim, renuncia ao *status* de consciência universal da sociedade e dedica-se a discussões de problemas específicos⁴⁸⁴.

⁴⁷⁸ “Me diz uma coisa Roberto, em 1963, antes de sua adesão à revolução, quando nós acreditávamos no esclarecimento popular, você edita Brasil, Urgente, um jornal de esquerda católica. Você era um igrejaieiro?”. ABUJAMRA, Antônio. *Entrevista com Roberto Freire*. Programa Provocações. TV Cultura, 2003.

⁴⁷⁹ Editorial. *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº1. 17 de março de 1963. Grifo original.

⁴⁸⁰ Fala de Tirésias em Édipo-Rei. apud FOUCAULT, Michel. *Du Gouvernement des Vivants*. Paris: EHESS/Gallimard/Seuil, 2012.

⁴⁸¹ FOUCAULT, Michel. apud ADORNO, Francesco Paolo. La tâche de l’intellectuel: le modele socratique. In GROS, Frédéric. (org) *Foucault: le courage de la vérité*. Paris: PUF, 2012. p. 37.

⁴⁸² LE BLANC, Guillaume. *La pensée Foucault*. Paris: Ellipses, 2006. p. 23.

⁴⁸³ Le fonction de l’intellectuel est d’aider à formuler correctement les problèmes. ADORNO. *Op. Cit.*, 2012. p. 41.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

Pretende-se problematizar melhor esse posicionamento de Freire no capítulo 6, quando for abordado sua ética anarquista. Ao longo de sua trajetória teve inúmeras divergências com o ‘saber compartilhado’ pelos intelectuais com quem conviveu e em atitudes de enfrentamento, rompeu com o ‘modelo’ do intelectual universal sartriano e sua militância se aproximou do que Foucault problematizou como o intelectual específico.

Analisando o contexto brasileiro e de produção do jornal *Brasil, Urgente* – em que ainda uma parte da população era analfabeta ou possuía apenas o ensino primário – Freire reforçou o papel do intelectual-escritor detentor da verdade. Diante de tal situação, parece paradoxal a edição de um jornal, mas o *Brasil, Urgente* foi uma das atividades de maior visibilidade desenvolvida pela Ação Popular; outra atividade de destaque foi projeto de Educação Popular, que atuava em fábricas, sindicatos, na área rural, na alfabetização de jovens e adultos por meio do método desenvolvido por Paulo Freire, no qual, por vezes, o *Brasil, Urgente* foi utilizado como material gerador ou complementar⁴⁸⁵. A militância da AP acreditava que a ‘revolução social’ seria feita por meio da participação dos trabalhadores e, para tanto, investiam “no esclarecimento popular”⁴⁸⁶, como afirmou a Antônio Abujamra, que também foi colunista do jornal.

O Conselho de Direção compreendeu a apropriação da verdade como gesto político, colocando-se ao lado das minorias, dos injustiçados e trabalhadores: “Pois o nosso primeiro empenho será utilizar a liberdade para dizer a verdade. A verdade sobre os homens. Sobre as instituições. Sobre a conjuntura nacional e internacional.”⁴⁸⁷ É no exercício do poder que perpassa as instituições que se detém a prerrogativa de proferir, vaticinar a verdade, que a maioria, em sua ‘servidão voluntária’, deve se conformar ao estabelecido pela minoria, e desafiar este poder é arriscar-se às punições como a morte, o exílio, a prisão, o manicômio.

O segundo ponto a salientar é o fato do *Brasil, Urgente* ter sido um jornal católico e sua concepção de verdade também estava intrinsecamente relacionada a uma verdade teológica. Uma verdade que também se modificava e questionava a rígida hierarquia católica a partir das interpretações com Concílio Vaticano II e das encíclicas do papa João XXIII: *Mater et Magistra* de 1961 e *Pacem in Terris* de 1963. Textos que

⁴⁸⁵ LOBO, Elza Ferreira. Entrevista concedida à Carla Fernanda da Silva e Sally Satler. São Paulo, abril de 2013.

⁴⁸⁶ ABUJAMRA, Antônio. *Entrevista com Roberto Freire*. Programa Provocações. TV Cultura, 2003.

⁴⁸⁷ Editorial. *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº1. 17 de março de 1963.

possibilitaram uma abertura para a interpretação dos evangelhos cristãos a partir da dialética marxista⁴⁸⁸.

Diferentemente da I tese *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin, que defende que o saber teológico se faz necessário para que o materialismo histórico torne-se o vencedor⁴⁸⁹, o ‘socialismo humanitário’ da Ação Popular se apropriou do materialismo histórico para desenvolver outra interpretação dos textos bíblicos, sobretudo dos evangelhos, redefinindo o papel da Igreja que também se devia fazer pobre e proletária. Defendiam que uma nova Igreja poderia surgir por meio de uma revolução social oriunda do proletariado que continha a verdadeira essência do cristão, diferentemente do burguês que, alienado pelo capitalismo, tornou-se insensível ao caráter metafísico da vida⁴⁹⁰.

Para a esquerda católica eles não apenas detinham a verdade sobre a sociedade, a política e a condenação do capitalismo, mas também eram porta-vozes da verdade teológica, aqueles que no interior da Igreja souberam interpretar corretamente os textos bíblicos⁴⁹¹. Portanto, a instância da verdade na Ação Popular e, consequentemente no *Brasil, Urgente*, tinha caráter profético e messiânico. No messianismo da Ação Popular o “Reino de Deus e o Reino da Liberdade de Marx”⁴⁹² confundiam-se e tornavam-se um só.

A equipe de *Brasil, Urgente* realmente acreditava na transformação da sociedade por meio das atividades da Ação Popular⁴⁹³ e do personalismo seguido e difundido por Frei Josaphat, cuja “afirmação central era a existência de pessoas livres e criativas,

⁴⁸⁸ As relações entre o Concílio Vaticano II e as encíclicas de João XXIII podem ser aprofundadas por meio da leitura da tese de doutorado: DA SILVA. *Op. Cit.*, 2008.

⁴⁸⁹ “Como se sabe, deve ter havido um autômato, construído de tal maneira que, a cada jogada de um enxadrista, ele respondia com uma contrajogada que lhe assegurava a vitória da partida. Diante do tabuleiro, que repousava sobre uma ampla mesa, sentava-se um boneco em trajes turcos, com um narguillé boca. Um sistema de espelhos despertava a ilusão de que essa mesa de todos os lados será transparente. Na verdade, um anão corcunda, mestre no jogo de xadrez, estava sentado dentro dela e conduzia, por fios, a mão do boneco. Pode-se imaginar na filosofia uma contrapartida dessa aparelhagem. O boneco chamado ‘materialismo histórico’ deve ganhar sempre. Ele pode medir-se, sem mais, com qualquer adversário, desde que tome a seu serviço a teologia, que, hoje, sabidamente, é pequena e feia e que, de toda maneira, não deve se deixar ver.” BENJAMIN. *Op. Cit.*, 1995.; LÖWY. *Op. Cit.*, 2005.

⁴⁹⁰ PALMIER. *Op. Cit.*, 2006.

⁴⁹¹ Cf. GAVIÃO, Fábio Pires. *A “esquerda católica” e a Ação Popular (AP) na luta pelas reformas sociais (1960-1965)*. Campinas: UNICAMP, 2007. (Dissertação de Mestrado)

⁴⁹² GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Teologia e Messianismo no Pensamento de Walter Benjamin*. Revista de Estudos Avançados 13 (37), 1999.

⁴⁹³ Acreditávamos que o progresso ético e responsável encontraria abrigo em nossa terra, não obstante talvez aquilo que preconizássemos fosse um ‘progresso’ encantado e idealizado, na verdade mítico. Mas esse era o nosso desejo, a força e o empenho do *Brasil, Urgente* – um jornal do povo a serviço da justiça social. Em nossa fé na vida e na verdade, estávamos imbuídos da ideia de que os poderes persistentes da Igreja e das religiões poderiam caminhar eticamente *pari passu* à ciência e à tecnologia, a serviço de todos. FRANÇA, Maria Olympia. In BETTO; MENESES; JENSEN; *Op. Cit.*, 2002. p. 435.

introduz no coração de certas estruturas um princípio de imprevisibilidade que desloca toda vontade de sistematização definitiva.”⁴⁹⁴

Como expressão de denúncia, o *Brasil, Urgente* construiu um jornalismo a contrapelo, em que pretendia dar palavra aos “sem-papel”⁴⁹⁵ e também aos sem-escrita, da massa analfabeta brasileira. Nesse intuito, destacam-se algumas séries de pautas, como a seção ‘O Povo diz o que Pensa’, que consistia em pesquisas de opinião – “científicas e interpretadas por especialistas”⁴⁹⁶ – que objetivavam oportunizar ao povo:

expressar, na sua própria linguagem, o que pensa e sente em relação aos seus próprios problemas. Em geral, aparecem os que julgam ‘donos’ da opinião pública, sem consultá-la, dizem-se seus porta-vozes. Visando a dar a palavra ao povo *Brasil, Urgente* criou esta seção. Baseada em pesquisas de opinião, feitas nos moldes científicos. ‘O Povo diz o que Pensa’ é uma seção na qual o povo dirá o que pensa, como pensa, sobre o que pensa.⁴⁹⁷

Os resultados eram apresentados em tabelas divididas em Classe Rica, Classe Média e Classe Pobre e um texto com a interpretação das respostas. Curiosamente, as respostas das classes Rica e Média se aproximavam mais das concepções defendidas pelo Conselho de Direção, não raro a classe Pobre abstinha-se de responder ou desconhecia o tema abordado, também demonstrava certo conformismo ou mesmo conservadorismo em suas respostas. A interpretação e títulos das matérias buscavam problematizar temas políticos cruciais e de formação de opinião, nesse sentido o ‘Povo’ que deu nome à seção e a quem se dava a palavra nem sempre correspondia à classe Pobre consultada, mas sim a opinião das classes Rica e Média. Em outra pesquisa, o título ‘Plano Trienal: POVO quer ver para crer’, contrastava claramente com o resultado da pesquisa:

⁴⁹⁴ Mais son affirmation central étant l’existence de personnes libre et créatrices, il introduit au coeur de ces structures un principe d’imprévisibilité qui disloque toute volonté de systematization definitive. MOUNIER, Emmanuel. *Le Personnalisme*. Paris: PUF, 2010.

⁴⁹⁵ DIDI-HUBERMANN. *Op. Cit.*, 2012.

⁴⁹⁶ *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº1. 17 de março de 1963.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

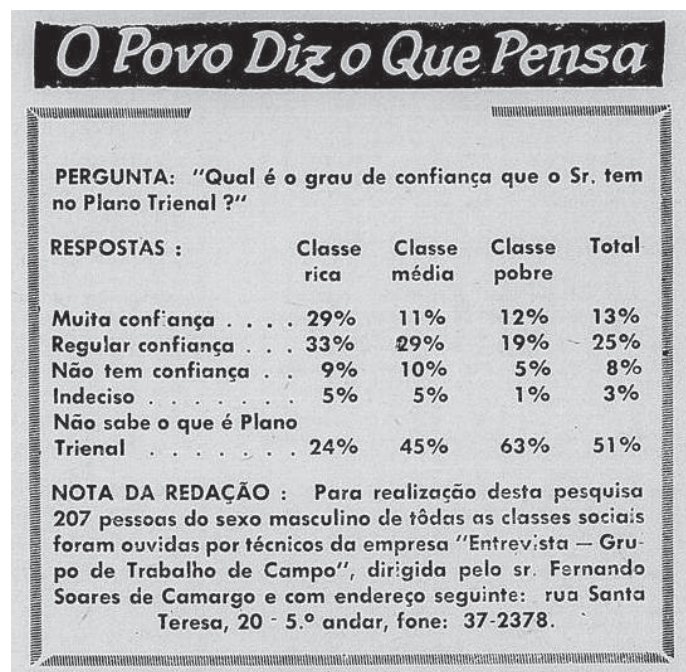


Figura 17 – Plano Trienal: POVO quer ver para crer.
 Fonte: *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº8. 05 de maio de 1963.

Após a sexta edição, quando possível, procuraram trabalhar os resultados da pesquisa de forma a evidenciar as respostas da população pobre, por exemplo, na pesquisa sobre a preocupação em relação à situação política do país, no qual somente homens foram entrevistados, 54% da classe pobre respondeu estar 'pouco preocupado', contrastando com a classe rica em que 52% respondeu estar 'muito preocupado'. Diante do impasse criado pelos resultados, optaram pelo título: "Pobre não tem tempo de pensar em Política."⁴⁹⁸ Não obstante, apesar da necessidade imperativa de dar a palavra ao povo, o *Brasil, Urgente* deixou de editar a seção após décimo quinto número. A ausência de mulheres entre os entrevistados pode ser um fator revelador no que tange a política editorial. Se nas primeiras edições o jornal apresentava uma 'página feminina' não muito diferente àquelas presentes nos jornais da grande mídia da época, ao longo das 55 edições, a presença feminina é rara. Em algumas edições houve um trabalho que visava a prevenção em saúde e uma entrevista com uma doméstica, em que não é possível deixar de fazer uma conexão com a peça *Quarto de Empregada*, porém não estão presente nas reportagens, nos debates, nos editoriais do *Brasil, Urgente*, mesmo que muito atuantes em seus bastidores⁴⁹⁹.

⁴⁹⁸ *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº9. 12 de maio de 1963.

⁴⁹⁹ FRANÇA, Maria Olympia In BETTO; MENESES; JENSEN; *Op. Cit.*, 2002.

ou Soluções Violentas!’, entre outros. Frei Josaphat, em sua coluna, também fez a defesa de uma possível revolução armada:

É incontestável que os meios pacíficos não de ter prioridade e o ideal será sempre a Revolução social, a mudança de estruturas desajustadas, sem a rebelião armada, sem derramamento de sangue, com o mínimo de prejuízos materiais e de desavenças entre concidadãos.

Mas se a tirania, a ditadura dos privilegiados torna impossível esta Revolução pacífica, devemos nós pregar, em nome da Moral e do Evangelho, a aceitação conformado do sistema injusto e desumano?

Tudo faremos, é claro, em palavras e ações no sentido da Revolução Social pacífica mediante a doutrinação e através dos processos democráticos. E esperamos de Deus e do povo brasileiro que não seja necessário jamais o recurso ao direito da Revolução armada.⁵⁰¹

Semelhante ao que ocorreu no teatro, o *Brasil, Urgente* pretendia dar voz aos ‘sem-palavras’ e rosto aos ‘sem-nome’, novamente um povo idealizado como redentor de sua história e de seu país, um povo-messias, pois o “único messias possível é coletivo: é a própria humanidade, mais precisamente a humanidade oprimida.”⁵⁰² Diante da ausência desta consciência revolucionária e messiânica, esperada do povo, pretendeu-se “doutrinar”⁵⁰³ sua voz e gestos. Nesse sentido, o jornalismo-denúncia dos jornalistas profissionais⁵⁰⁴ do *Brasil, Urgente* contrasta com o jornalismo-catequizante empreendido por Josaphat.

4.1.1 Gente como (e contra) a Gente

Ler os 55 exemplares do *Brasil, Urgente* causou certo desconforto, não apenas pelas notícias e denúncias veiculadas em 1963. O mal-estar também foi pelo teimoso ‘eterno retorno’ de antigas práticas de disseminação do medo (o perigo comunista) em nosso presente, sobretudo a repressão contra a imprensa alternativa e os movimentos sociais. Notícias que se repetem com cinquenta anos de diferença e causam a incômoda sensação de *déjà vu*: ao ler o presente em páginas do passado, conduz a uma reflexão sobre os liames de certa ‘continuidade’ do discurso conservador e fascista, cujas supostas rupturas, marcadas por datas e eventos, obnubilam as práticas subterrâneas de

⁵⁰¹ JOSAPHAT, Carlos. Os Cristãos e a Não-Violência. *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº19. 21 a 27 de julho de 1963.

⁵⁰² Comentário sobre a II tese “Sobre o conceito de história” de Walter Benjamin. LÖWY. *Op. Cit.*, 2005. p. 52.

⁵⁰³ JOSAPHAT, Carlos. Os Cristãos e a Não-Violência. *Op. Cit.*, 1963.

⁵⁰⁴ Ruy do Espírito Santo, Jorge Dorian Freire e Josimar Moreira. JOSAPHAT, Carlos. In BETTO; MENESES; JENSEN; *Op. Cit.*, 2002. Quanto a Roberto Freire a sua profissionalização no jornalismo aconteceu junto ao *Brasil, Urgente*, sua reportagem ‘Remédios Matam o Brasil’ mostra claramente sua proximidade com o jornalismo-denúncia.

certos grupos políticos e econômicos. Essa continuidade discursiva sustenta-se em dispositivos institucionais como a polícia, sobretudo a militar, o sistema penitenciário, a grande imprensa, a clínica, a escola, as igrejas cristãs, entre outros, como agentes de repressão e propagadores de discursos fascistas; cita-se estes, não como lugar-comum dos temas abordados por Michel Foucault em suas pesquisas, mas sim por serem os temas que perpassam as reportagens e colunas do *Brasil, Urgente* e da imprensa alternativa contemporânea.

O embate de Roberto Freire e do *Brasil, Urgente* contra determinadas práticas foi bem explicitado no título de uma matéria: “Honradas Classes Conservadoras: o que é que vocês conservam?”⁵⁰⁵ Neste interessante jogo de palavras deslocaram a interpretação moral do conceito de ‘conservador’, que de certa forma era simpática aos brasileiros por forjar uma falsa segurança, para uma compreensão de posse, no caso, referiam-se à posse de latifúndios, dos meios de produção, do poder econômico e político. Não apenas deslocaram a interpretação corriqueira do termo, mas possibilitaram o questionamento do uso moral do termo ‘conservador’ com o intuito de manutenção dos privilégios econômicos e políticos. Dessa forma, a equipe editorial do jornal conduziu a escolha e elaboração das matérias com o objetivo de denunciar e combater as práticas de manutenção de privilégios.

O primeiro número de *Brasil, Urgente* teve como destaque uma reportagem de Roberto Freire, possivelmente a sua primeira, quando iniciou sua atuação como jornalista. Na reportagem-denúncia: “Remédios Matam o Brasil”⁵⁰⁶, abordou o que chamou de ‘desnacionalização’ da indústria farmacêutica brasileira, em que apontou fraudes, lucros abusivos, assédio a médicos por meio de propagandas, viagens, presentes, que ocasionavam consequências como o alto preço dos remédios e a inacessibilidade da população pobre a um tratamento adequado.

⁵⁰⁵ *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº9. 12 de maio de 1963.

⁵⁰⁶ *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº1. 17 de março de 1963.

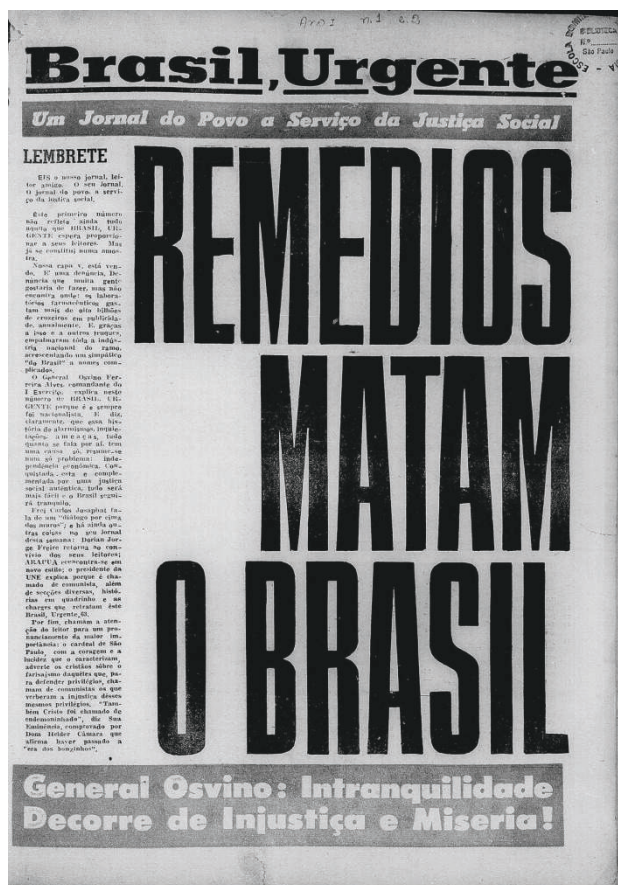


Figura 19 - *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº1. 17 de março de 1963.

Freire foi apresentado como jornalista e médico, portanto um “perito”⁵⁰⁷ qualificado para discorrer sobre a indústria farmacêutica e denunciar irregularidades existentes. Como um jornal novo, *Brasil, Urgente* ainda precisava que o leitor tivesse “confiança”⁵⁰⁸ na equipe editorial e na verdade que defendiam. Neste sentido, por vezes fez uso dos mesmos dispositivos discursivos daqueles a quem combatiam; o padre, o médico, o jornalista, o escritor, entre outros, eram os peritos que direcionavam ‘o povo’ no seu processo de esclarecimento e ‘civilização’⁵⁰⁹.

⁵⁰⁷ “Por sistemas peritos quero me referir a sistemas de excelência técnica ou competência profissional que organizam grandes áreas dos ambientes material e social em que vivemos hoje. A maioria das pessoas leigas consulta ‘profissionais’ — advogados, arquitetos, médicos etc., — apenas de modo periódico ou irregular. Mas os sistemas nos quais está integrado o conhecimento dos peritos influencia muitos aspectos do que fazemos de uma maneira contínua.” GIDDENS, Anthony. *As Consequências da Modernidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991. p. 30.

⁵⁰⁸ “A confiança pode ser definida como crença na credibilidade de uma pessoa ou sistema, tendo em vista um dado conjunto de resultados ou eventos, em que essa crença expressa uma fé na probidade ou amor de um outro, ou na correção de princípios abstratos (conhecimento técnico).” GIDDENS. *Op. Cit.*, 1991. p. 36.

⁵⁰⁹ Frei Carlos Josaphat defendeu a ideia de ‘civilizar’ a sociedade ou ‘civilizar o cristianismo’, conceito presente em diversos artigos de sua autoria no jornal *Brasil, Urgente*. Sua concepção de ‘civilização’ estava bastante vinculada à república francesa e aos intelectuais franceses e perpassavam pela democracia representativa em termos políticos, no progresso, na ascensão da classe trabalhadora e seu acesso aos bens

A indústria farmacêutica e a saúde foram temas constantes nas reportagens e colunas do jornal. A reportagem “Remédios Matam o Brasil” foi desdobrada e os problemas em torno da ausência de um programa de saúde no Brasil tornou-se um dos temas de discussão e luta. Roberto Freire foi citado como jornalista investigativo apenas na primeira reportagem, nas demais o autor ou autores não foram citados. Mas a apresentação da primeira matéria estabeleceu uma relação de ‘confiança’ que conduzia a uma crença na denúncia e verdade defendida pelo jornal:

Enfrentado (e vencendo) a barreira do silêncio que se levanta em torno do problema, Roberto Freire, que além de jornalista é médico, conseguiu penetrar nos bastidores das atividades das indústrias farmacêuticas do Brasil. O que ele trouxe de lá, são dados verdadeiramente estarrecedores. Até hoje, nenhum jornal brasileiro levou ao conhecimento do público o processo pelo qual mais de 85 por cento daquelas indústrias se tornaram estrangeiras, a quanto se elevam os seus fabulosos lucros e jamais divulgou quantos bilhões são enviados para fora do País através delas. Brasil, Urgente o faz, demonstrando como REMÉDIOS MATAM O BRASIL.⁵¹⁰

É uma longa reportagem repleta de dados estatísticos e referências de peritos⁵¹¹ estrangeiros que demonstravam o processo de absorção dos laboratórios farmacêuticos brasileiros pelos estrangeiros, com o intuito de burlar a legislação nacional por meio de fusões ou pelo acréscimo do termo ‘do Brasil’ em seus nomes, mas a produção permanecia no exterior, sendo o medicamento apenas embalado no Brasil. Tal processo iniciado no final dos anos 1950 – no que se refere à indústria farmacêutica no Brasil – e que Freire designou como ‘desnacionalização’, era o início do processo de globalização econômica e a formação de trustes no setor, o que elevou consideravelmente o preço dos medicamentos, fazendo da indústria farmacêutica a terceira colocada em faturamento no ano de 1963. Na reportagem, Freire ainda denuncia os laboratórios estrangeiros por burlar as taxas alfandegárias brasileiras ao importar medicamentos a granel e a evasão de divisas por meio dos *royalties* a serem pagos pelos laboratórios brasileiros por não deterem a patente dos medicamentos, indicando ainda o lucro de 150% da Fontoura-Wyeth e 280% da Merck.

Na segunda parte da reportagem, com o subtítulo “Oito Bilhões de Publicidade para Impingir Drogas ao Povo”, Freire explicou o funcionamento do *marketing* das indústrias farmacêuticas, sobretudo o trabalho direto nos consultórios médicos - que

culturais e materiais da nação. Cf. *Brasil, Urgente*. Ano I. 1963; BETTO; MENESES; JENSEN; *Op. Cit.*, 2002.

⁵¹⁰ *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº1. 17 de março de 1963.

⁵¹¹ Termo usado pelo autor, entre os peritos citados está Jean Furke, que demonstrou que 85% da indústria brasileira foi absorvida pelos laboratórios estrangeiros em 1960. *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº1. 17 de março de 1963.

pretendia condicionar estes a receitar os seus remédios e dessa forma garantir as vendas dos laboratórios, numa propaganda direta ao consumidor ao se valer do poder do saber médico na imposição de receitar determinado medicamento. Além de destacar que tal *marketing* elevava o preço dos medicamentos, Freire elencou as estratégias utilizadas:

Propaganda médica inclui: salário de propagandistas viajantes, sua preparação técnica, prêmios, comissões, despesas de viagem, controle de sua produção, material de trabalho (impressos e amostras), publicações científicas, dotações para congressos, convenções e doações interesseiras a obras de caridade em que estão envolvidos médicos.⁵¹²

Ao explicitar as relações entre médicos e laboratórios farmacêuticos e o processo de tomada do mercado brasileiro pelas indústrias estrangeiras de forma clara, o *Brasil, Urgente* iniciou um amplo debate e também respaldo ao deputado federal Paulo de Tarso para cobrar no Congresso Nacional a aprovação de uma lei de regulamentação do setor e um possível processo de nacionalização da indústria farmacêutica, que passou a ser a defesa do jornal como solução dos problemas apontados.

No editorial do terceiro número do jornal, sob o título: “Remédios: o Povo exige solução” foi ressaltada a repercussão da matéria, destacando a “posse de documentação farta e irretocável”⁵¹³ que levou a matéria a ser comentada no Senado e na Câmara Federal e analisada por técnicos designados pelo presidente João Goulart. No primeiro número o *Brasil, Urgente* alcançou a almejada repercussão e inserção política para o qual foi criado, produzindo um efeito motivador e também radicalizador: as reportagens e colunas ampliaram suas denúncias e o apelo revolucionário, assim como passaram a exercer pressão sobre o presidente para iniciar as reformas de base que eram debatidas, mas continuamente repelidas pelo meio ruralista e empresarial e no Congresso Nacional por meio dos deputados que representavam os setores conservadores:

Surpreendentemente, os técnicos nomeados pelo presidente da República para o exame da matéria apresentaram ao Sr. João Goulart os resultados de seus estudos. E pediram, na ocasião, a constituição de um Grupo Executivo da Indústria Químico-Farmacêutica na presunção de que, aprovando o seu projeto, melhores oportunidades teremos de controlar os preços, promovendo igualmente, a proteção e o desenvolvimento do que ainda restou de nacional no ramo daquela privilegiada indústria.⁵¹⁴

Seguiu a esta reportagem outras sobre a saúde, sempre com um potencial de denúncia como “Aspirina dá lucro de mais de 1000%”⁵¹⁵, novamente com ‘documentos’ como ‘provas’ da veracidade de sua denúncia. Ainda é interessante destacar a

⁵¹² *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº1. 17 de março de 1963.

⁵¹³ *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº3. 24 de março de 1963.

⁵¹⁴ *Ibidem*.

⁵¹⁵ *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº4. 07 de abril de 1963.

reportagem “Brasil na OMS: Saúde é privilégio de Povos Ricos”⁵¹⁶, em que o acesso à saúde a toda população é reivindicado e é destacado como índice de desenvolvimento social e econômico; e a resenha do livro *Vamos Nacionalizar a Indústria Farmacêutica?* da médica Maria Augusta Tibiriçá Miranda, que recebeu o título: “Nacionalização: único remédio para a indústria farmacêutica.”⁵¹⁷

Logo as reações contra o jornal iniciaram. Foi oferecido patrocínio, desde que apenas o frei Josaphat escrevesse, porém com um direcionamento religioso e não político⁵¹⁸. Houve ainda ataques de Júlio Mesquita, editor chefe do jornal *O Estado de São Paulo*, vandalismo contra a sede do jornal, inúmeras pressões de políticos e da hierarquia católica. Estas pressões não demoveram o Conselho de Direção, que publicou o editorial-manifesto: “Porque existimos. Porque vamos continuar”⁵¹⁹, em que explicitaram as ameaças sofridas. De fato, as reações agressivas por parte dos conservadores os levaram a outras denúncias contra empresários estrangeiros e brasileiros das indústrias automobilística, aérea, a indústria do cigarro Souza Cruz, o proprietário da fábrica de cimento de Perus e também contra latifundiários, políticos como Carlos Lacerda e Adhemar de Barros, militares, entre outros.

Laboratórios estrangeiros que distribuem remédios fraudados no Brasil			
Laboratórios norte-americanos		Laboratórios ingleses	
Abbot Laboratórios do Brasil S. A.	— Cetiva — gotas	Produtos Evans S. A.	— Nome da Droga
Parke Davis Interamerican Corporation	— Clusivol, Paladac, Gerfacaps	Laboratório Glaxo (Brasil) S. A.	— Óvulos de streptocide
Laboratórios Humanitas S. A.	— Fosfoneurim c/ B12 e Amplex c/B12		— Pomada de penicilina
E. R. Squibb & Sons S.A.	— Despacilina reforçada		
Eno Scott & Bowne Ltda.	— Scott — óleo de fígado de bacalhau		
Warner International Corporation	— Piridium		
Ind. Quím. e Farmacêutica Schering	— Colírio Albucid.		
Laboratórios alemães		Laboratórios franceses	
Laboratório Myrthanol S. A.	— Nome da Droga	Laboratórios Entila S. A.	— Nome da Droga
A Química Bayer Ltda.	— Aspicê, Trivibeta, Levulin		— Reserpina, Sulfato Ferroso, Desenvoltim, Ferrenila, Iconutine
Cia. Química Merck do Brasil S. A.	— Vitamina C — comprimidos	Silva Araujo Roussel S. A. (SARSA)	— Anderogyl D3, Sypionicum
Boehinger do Brasil S. A.	— Endobion, Sangobion e Gerontavit	Laboratório Pierre S. A.	— Nokeline Houdé — Hipotensor
Imidas S. A.	— Preludin, Sedaraupina e Cloranfina		
	— Hepafolin.		
		Laboratórios italianos	
		Laboratórios Reunidos Calosi Dallari	— Nome da Droga
		Instituto Lorenzini S. A.	— Prodigiosin
		Stefanini & Cia. Ltda.	— Micinfal — comprs.
		Pravaz-Recordati Laboratórios S. A.	— Fenocreon
		Laboratório Corti do Brasil S. A.	— Gamascorb e Pravaxin
		Instituto Bioquímico Maragliano	— Raunitol
			— Rowoflin, Krat (Sofos) e Cebefall
		Química e Farmácia Proquifar	— Griseovit, Farmitália
		Laboratórios Lepetit S. A.	— Neurobeta
		Laboratórios dinamarqueses	
		Laboratórios Sanitas do Brasil S. A.	— Nome da Droga
		Laboratório Leo do Brasil S. A.	— Elixir de vitaminas Cassa
			— Doze-plex

Figura 20 – Situação da Indústria Farmacêutica Ameaça a Segurança Nacional.

Fonte: *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº14. 16 a 22 de junho de 1963.

A partir do quarto número, Roberto Freire começou escrever a coluna *Gente como (e contra) a Gente*: em que o (e contra) além de fazer uma velada alusão à decepção com os ex-amigos do teatro e ao PCB, também indicava os objetivos da

⁵¹⁶ *Ibidem*.

⁵¹⁷ *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº8. 05 de maio de 1963.

⁵¹⁸ JOSAPHAT, Carlos. In BETTO; MENESES; JENSEN; *Op. Cit.*, 2002.

⁵¹⁹ *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº9. 12 de maio de 1963.

coluna e, seguindo as diretrizes do jornal, pretendia ‘dar voz ao povo’ e também um espaço de crítica àqueles que eram contra este povo.

Em *Gente como (e contra) a Gente*, assumiu “o risco de dizer a verdade ao poder”⁵²⁰, enquanto as reportagens-denúncias tornaram-se anônimas, portanto sem alguém que se responsabilizasse pelas palavras ditas, Freire optou em assinar uma coluna em que afrontou com audácia os mesmos ‘inimigos’ que o *Brasil, Urgente* denunciava ‘anonimamente’. Seu primeiro texto é uma crítica a Carlos Lacerda, então governador do estado da Guanabara, que reprimia verbal e fisicamente, por meio da polícia, os estudantes da UNE, em especial o presidente Vinicius Brandt. Além de apresentar uma breve história de Lacerda na política, que em sua opinião tentava “reeditar suas façanhas que culminaram com o suicídio de Getúlio Vargas em 1954”⁵²¹, Freire o acusa de traição, comparando-o a Calabar e João Silvério dos Reis e o diminui em sua pretensa intelectualidade política ao reduzi-lo a um indivíduo subserviente: “[Carlos Lacerda] Em seu desespero (típico dos capatazes bem pagos para proteger o patrão que não quer aparecer nas frentes de luta – como os estrangeiros entre nós, nas indústrias desnacionalizadas).”⁵²² Estas palavras foram escritas na mesma edição que estampava como manchete: “GOLPE EM MARCHA!”, ou seja, Freire estava ciente da frágil situação da democracia no país.

⁵²⁰ Introdução. LORENZINI, Daniele; REVEL, Ariane; SFORZINI, Arianna. (Org.) *Michel Foucault: Éthique et Vérité (1980-1984)*. Paris: J. VRIN, 2013.

⁵²¹ *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº4. 07 de abril de 1963.

⁵²² *Ibidem*.

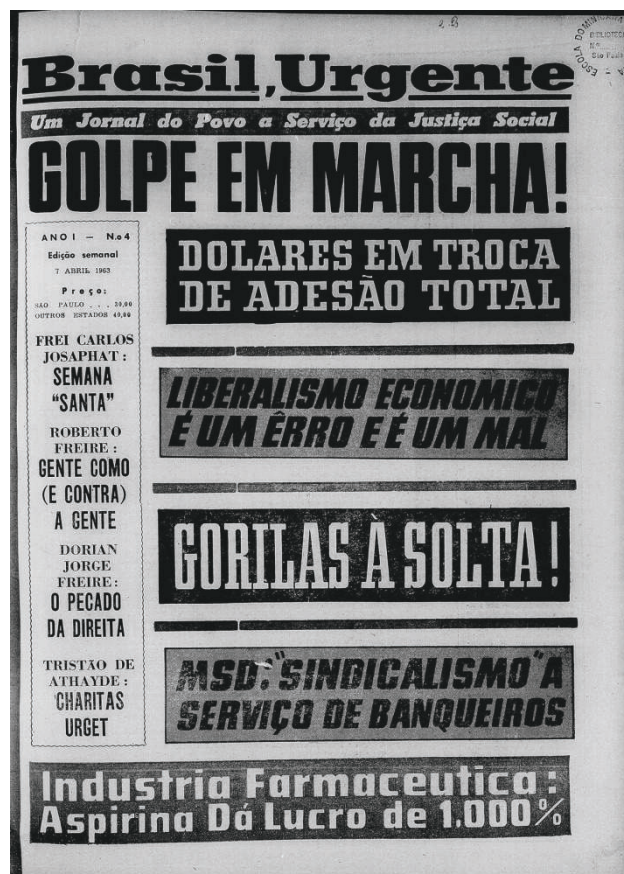


Figura 21 - *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº4. 07 de abril de 1963.

Neste mesmo número, o *Brasil, Urgente* iniciou uma série de denúncias contra o Instituto Brasileiro de Ação Democrática – IBAD – e o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais – IPES –, entidades que objetivavam combater o ‘perigo comunista’ no país. Ambos mantidos e orientados por entidades e empresas, sobretudo estadunidenses, contavam também com a colaboração financeira de empresários brasileiros: o dinheiro era utilizado na formação e campanha de determinados políticos, em peças publicitárias anticomunistas (vídeos, panfletos, livretos, etc). Também os acusavam de financiar o Movimento Anti-Comunista – MAC⁵²³ – e o Comando de Caça aos Comunistas – CCC, grupos responsáveis por atentados, agressões e assassinatos de inúmeras pessoas no Brasil⁵²⁴.

As denúncias do *Brasil, Urgente* possibilitaram que o deputado Paulo de Tarso Santos requisitasse uma Comissão de Parlamentar de Inquérito – CPI⁵²⁵ – contra o IBAD, com o intuito de investigar o financiamento estrangeiro de campanhas e atividades da entidade junto às agências de publicidade. Em agosto de 1963 as

⁵²³ IBAD e IPES Peças da Subversão. *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº7. 28 de abril de 1963.

⁵²⁴ AMARAL, Marina. *Conversas com Mr. Dops*. Agência de Reportagem e Jornalismo Investigativo. 09 de fevereiro de 2012. <http://apublica.org/2012/02/conversas-mr-dops/>. Consultado em 10/07/2014.

⁵²⁵ Uma CPI já havia sido requisitada em 1962, porém não chegou a ser instalada.

atividades do IBAD foram suspensas por determinação do presidente João Goulart e, posteriormente, o Instituto foi dissolvido por ordem judicial⁵²⁶.



Figura 22 - *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº47. 02 a 08 de fevereiro de 1964.

O IPES foi criado em 1962 pelo Gal. Reformado Golbery de Couto e Silva, após este ter deixado o Serviço Federal de Informações e Contra-Informações – Sfici – em 1961, órgão que comandara durante o governo Jânio Quadros. Como atuação pública, o IPES “tinha o objetivo de reunir empresários, militares e técnicos a fim de estudar e propor – sob o prisma liberal – reformas políticas e econômicas para o país.”⁵²⁷ Porém, de forma velada e financiado por 297 corporações estadunidenses⁵²⁸, o IPES articulava o golpe civil-militar:

O serviço secreto clandestino infiltrou agentes na administração pública, em organizações estudantis⁵²⁹, na mídia e em movimentos camponeses e de trabalhadores urbanos. (...) Golbery não só montou um serviço secreto

⁵²⁶ IBAD e IPES Peças da Subversão. *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº7. 28 de abril de 1963; Agências de Publicidade fazem o jogo do IBAD. *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº23. 18 a 24 de agosto de 1963; A Corrupção no IBAD. *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº24. 25 a 31 de agosto de 1963. *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº26. 08 a 14 de setembro de 1963.

⁵²⁷ FIGUEIREDO, Lucas. *Ministério do Silêncio: a história do serviço secreto brasileiro de Washington Luís a Lula - 1927 – 2005*. RJ: Record, 2005. p. 107ss.

⁵²⁸ *Ibidem*.

⁵²⁹ No TUCA tinham infiltrado o seu colaborador conhecido como ‘Raul Careca’. SUSTER. *Op. Cit.*, 1980.

paralelo como também traçou estratégias militares de tomada de poder. Entre outros estudos, produziu análises internas sobre a conjuntura política e propôs medidas de desestabilização de Jango, incluindo guerra psicológica.⁵³⁰

Couto e Silva não foi apenas um especialista em serviço secreto com formação em *Fort Leavenworth* nos EUA durante a Segunda Guerra Mundial, mas um articulista e conspirador político com relações com o Sfici e a Escola Superior de Guerra – ESG⁵³¹ – e envolvido na campanha contra o presidente Getúlio Vargas e o ministro do trabalho João Goulart, que culminou no suicídio do presidente e, após a renúncia de Jânio Quadros, tentou impedir a posse do vice-presidente João Goulart, mediante um golpe militar⁵³², obtendo êxito em 1964 com o golpe civil-militar de 31 de março.

Por vezes, nossos livros de história nos ludibriam com suas datações positivistas/historicistas que dividem a história política do país a partir dos mandatos dos presidentes, obnubilando as continuidades subterrâneas e sub-reptícias. O ‘Serviço Secreto’ brasileiro que no período chamava-se Sfici –, durante a Ditadura Militar foi rebatizado para SNI – Serviço Nacional de Informações e, após esta, foi designado como ABIN – Agência Brasileira de Inteligência – é um órgão que desde a sua criação⁵³³ mantém sob vigilância inúmeros cidadãos considerados ameaças para o Estado, porém, o mais significativo da análise de sua trajetória é o envolvimento com conspirações, tentativas de golpes e o golpe de Estado de 1964, evidenciando que tal órgão se constituiu em muitos momentos um ‘governo’ dentro do governo. No governo João Goulart, o IPES, apesar de se constituir como uma ‘organização não governamental’, manteve laços estreitos com a ESG e mesmo com alguns funcionários do Sfici e dos ministérios.

O *Brasil, Urgente* publicou diversas reportagens-denúncias – não assinadas – sobre as ações do IBAD e IPES, dentre elas “Chantagem, Suborno e Morte: Sangue e Vergonha no rastro do IBAD”⁵³⁴ na vigésima edição, apresentando as acusações mais graves, que remetiam ao assassinato do jornalista José Nogueira do estado da Guanabara. Nesta mesma edição em *Gente como (e contra) a Gente*, Freire publicou o artigo “Os Estudantes e o IBAD”⁵³⁵: além de uma defesa das atividades da UNE, acusou

⁵³⁰ *Ibidem*.

⁵³¹ Na ESG fazia parte do grupo conhecido como ‘*Sorbonne*’ composto por Humberto Castelo Branco, Ernesto Geisel e João Batista Figueiredo, entre outros.

⁵³² FIGUEIREDO. *Op. Cit.*, 2005. TENDLER, Sílvio. *Jango*. Documentário, 1984. 117min.

⁵³³ Existia informalmente no governo Gaspar Dutra e segundo governo Vargas. Foi oficializado em 1956, no governo Juscelino Kubitschek.

⁵³⁴ *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº20. 28 de julho a 03 de agosto de 1963.

⁵³⁵ *Ibidem*.

o IBAD de ataques infundados à entidade estudantil e utilizou a CPI já instaurada, como argumentou contra o Instituto: “A CPI instaurada para apurar as atividades do IBAD, vem apresentando dados estarrecedores que revelam os meandros da indústria do anticomunismo, que na verdade representa uma cortina de fumaça para os reais objetivos, quais sejam, defesa de privilégios.”⁵³⁶; Anteriormente, no artigo “‘Comunistas’ do Brasil e as Bruxas de Salém”⁵³⁷ relacionou o IPES e IBAD aos caçadores de bruxas em Salém, ridicularizando a obsessão destes pela ‘caça aos comunistas’, e também nominando Carlos Lacerda e Adhemar de Barros como seus capatazes: “Para maior eficiência na neurotização geral da massa, organizam-se entidades: IPES e IBAD, por exemplo. Com dinheiro nacional e estrangeiro a loucura atinge ao paroxismo.”⁵³⁸

Freire, um anacrônico aprendiz de *parrêsiasta*, intuitivamente delineou a sua relação ética com a verdade e, por acreditar que um veículo alternativo de jornalismo poderia ser um instrumento a serviço da verdade, fez da escrita o seu franco-falar. Da mesma forma que anteriormente tomou emprestada a voz de atores para dizer a verdade ao poder por meio do teatro, fez do *Brasil, Urgente* o seu porta-voz, um jornal que se encontrava a meio caminho entre a solitária leitura silenciosa⁵³⁹ que domina o nosso presente, e a leitura em voz alta nos sindicatos, fábricas e movimento estudantil, para um público analfabeto. A opção em manter uma coluna nominada foi uma escolha ética em que assumiu o risco de morte por dizer o que considerava a verdade, por acreditar nesta verdade como um modo de existência e na necessidade de falar por e para aqueles que eram oprimidos pelo poder.

Roberto Freire não foi um filósofo, alguém que construiu conceitos ou sistemas de pensamento, mas um leitor do mundo que soube transformar conceitos e teorias em ações, acreditava que a palavra é também um gesto, intuitivamente fez da *parrêsia* sua ética de existência, sobretudo ao defender o anarquismo como expressão política da verdade. Ressalta-se que a:

Parrêsia é um tipo de atividade verbal em que o orador tem uma relação específica com a verdade através do franco-falar, uma relação com a sua própria vida através do perigo, um tipo de relação consigo mesmo ou outras pessoas através do criticismo (crítica de si ou de outros), e uma relação específica com a lei moral através da liberdade e do dever. Mais

⁵³⁶ *Ibidem*.

⁵³⁷ *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº18. 14 a 20 de julho de 1963.

⁵³⁸ *Ibidem*.

⁵³⁹ Sobre as práticas de leitura recomenda-se a leitura do artigo: SALOMON, Marlon. O Corpo, a Leitura e a Técnica. In SILVA, Carla Fernanda. KRAMER, Celso. (org.) *Corpos Plurais: experiências possíveis*. Blumenau: Liquidificador, 2012.

precisamente, a *parrêsia* é uma atividade verbal em que orador exprime uma relação pessoal com a verdade, e ele arrisca sua vida, porque ele considera que a dizer a verdade é um dever para melhorar ou ajudar a vida dos outros. Na *parrêsia*, o orador utiliza a liberdade e escolhe falar francamente ao invés de persuadir, a verdade ao invés da mentira ou o silêncio, o risco de morte em vez da vida e a segurança, a crítica, em vez de elogios, e o dever moral e não interesses e apatia moral.⁵⁴⁰

É no cerne desta escolha ética que se insere também o seu conflito com frei Carlos Josaphat após este ter partido para a França, conforme ordenado pela Ordem Dominicana, em novembro de 1963. Nos dias que se seguiram a ordem até a partida, Freire insistiu para que ele permanecesse no Brasil, pois considerava a ordem absurda e uma clara manobra para afastá-lo da luta política, mas foi em vão⁵⁴¹. A decepção foi em igual dimensão ao fascínio anterior⁵⁴², e sobre frei Josaphat, no programa *Provocações* de Antônio Abujamra, Freire desabafou:

Frei Carlos me traiu e traiu o jornal. (...) Foi a última vez que me envolvi com trabalho com a Igreja, porque eles são traidores, mentirosos, eles são horríveis. **Frei Carlos simplesmente fugiu!** Dia 1º de abril de 1964 foi levado para a Suíça e ficou lá, voltou há alguns anos. Mas ficou vinte e poucos anos lá, por ordem do Vaticano.⁵⁴³

Abujamra o interpela e questiona: “Você acha errado se salvar?” Freire não hesita em sua resposta: “É errado se salvar se você se trai. Mas ele se salvou traindo-se e traindo toda...”⁵⁴⁴ Abujamra, ainda insiste: “E ele acredita que se traiu?” Pergunta ao qual Freire respondeu: “Não sei, eu nunca mais falei com ele. Eu tenho **horror** a

⁵⁴⁰ “La *parrhêsia* est un type d’activité verbale dans laquelle le locuteur a une relation spécifique à la vérité à travers le franc-parler, une certaine relation à sa propre vie à travers le danger, un certain type de relation à soi ou aux autres à travers le criticisme (critique de soi ou d’autrui), et une relation spécifique à loi morale à travers la liberté et devoir. Plus exactement, la *parrhêsia* est une activité verbale dans laquelle un locuteur exprime sa relation personnelle à la vérité, et il risque sa vie car il considère que le dire-vrai est un devoir pour améliorer ou pour aider la vie des autres. Dans la *parrhêsia*, le locuteur utilise sa liberté et il choisit de parler franchement plutôt que de persuader, la vérité que le mensonge ou le silence, le risque de la mort plutôt que la vie et la sécurité, la critique plutôt que la flatterie, et le devoir moral plutôt que ses intérêts et l’apathie morale.” FOUCAULT, Michel. *Discorso e verità nella Grecia antica*. Roma: Donzelli, 1996. *apud* ADORNO. *Op. Cit.*, 2012. p. 57.

⁵⁴¹ FREIRE. *Op. Cit.*, 1995; FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. p. 164-167.

⁵⁴² Eu fui fascinado pelos dominicanos durante um período da década de 60. No ano de 62 eu conheci o frei Josaphat que era um homem que, eu fui conversar com ele e a conversa dele era extraordinária. Ele tinha a mesma ideologia que eu, era um revolucionário nato e estava escrevendo um livro chamado Evangelho e Revolução, que eu li e ajudei ele acabar o livro, inclusive. Era um livro de esquerda, um livro socialista. E ele me propôs fazer esse jornal e eu aceitei porque achei que a ideologia dele era aquela. Seria um jornal de católicos, mas sobre o catolicismo, não a favor do catolicismo. Era um jornal contra ditadura, contra a corrupção, a impunidade, etc. (...) O jornal saiu foi um escândalo na época, porque era um jornal radical mesmo, como eu sempre fui radical e tudo o que eu fiz foi nesse sentido de radicalizar sempre as coisas na política. FREIRE. *Op. Cit.*, 2003b.

⁵⁴³ FREIRE, Roberto *In* ABUJAMRA, Antônio. *Entrevista com Roberto Freire*. Programa *Provocações*. TV Cultura, 2003b. O grifo indica falas destacadas por Freire, pela alteração da voz.

⁵⁴⁴ *Ibidem*.

ele!”⁵⁴⁵ A crença de Josaphat, não era mais a questão em discussão, mas sim a sua falta com a verdade que defendia. Freire exigia que as atitudes de Josaphat fossem condizentes com as palavras ditas por este, portanto exigia a prática da verdade, pois o “*dire-vrai* (dizer-verdadeiro) é também um *fazer* a verdade, uma coincidência e um teste da verdade que se exprime na própria existência.”⁵⁴⁶

Após a partida de frei Josaphat, que o *Brasil, Urgente* considerou como exílio, Roberto Freire deixou de ser Diretor do jornal, permanecendo apenas com a coluna *Gente como (e contra) a Gente*. Na edição em que os editores lamentaram a ausência do dominicano, o título de sua coluna foi “Os Homens Sós e a Revolução”, sobre a solidão da militância escreveu: “Os homens sós, os de fé e de luta, são os que acreditam e farão a revolução que libertará o mundo do egoísmo e da impostura. Depois lhe darão um nome. Embora hajam perdido os seus.”⁵⁴⁷

Para melhor explicar a cisão de Freire e Josaphat, faz-se necessário compreender o carisma do pregador e a esperança de mudança que transparecia em seus escritos. Não uma mudança pessoal, religiosa, mas uma mudança política e social, em que os cristãos, em especial, políticos e empresários, são cobrados de um viver coerente com a fé religiosa que professam. Para Freire, também carecia a Josaphat esta coerência.

Da França, onde passou a trabalhar no *Le Monde Diplomatique*, Josaphat enviava os textos de sua coluna e outras matérias, referentes ao apoio que o jornal recebia no exterior, sobre Emmanuel Mounier e o personalismo, e outra comparando o *Brasil, Urgente* à revista *Esprit*, fundada por Mounier. Na edição 42, no texto-homília “Fora da Radicalização não há Salvação”, Josaphat exorta à revolução e reafirma sua posição de líder que denuncia as injustiças e convoca à mudança:

A palavra de ordem é radicalização. Diante da exploração, diante da injustiça, e na escolha do termo próprio: radicalização. Não condenamos mais ou menos o imperialismo. Nós o condenamos de uma maneira total e irremediável. A concentração das riquezas e a socialização da miséria, lei inexorável do capitalismo não nos é mais ou menos aceitável. Ela é abominável e diabólica. (...) Que estamos esperando? Vamos ludibriar as aspirações de nossa gente, com meias medidas, com peditórios de esmolas, fazendo de conta que as migalhas do imperialismo nos podem conduzir ao progresso? Chegou a hora da revolução Social Brasileira e Cristã. Levantem-se os líderes e o povo brasileiro não vacilará em segui-los. E não será uma palavra vazia o primeiro grito radical com que se iniciou a nossa emancipação política: ‘Independência ou Morte’.⁵⁴⁸

⁵⁴⁵ *Ibidem*. O grifo indica falas destacadas por Freire, pela altercação da voz.

⁵⁴⁶ “... un *dire-vrai* qui esta aussi un *faire* la vérité, une coincidence et une mise à l’épreuve de la vérité qu’on exprime dans sa propre existence.” LORENZINI; REVEL; SFORZINI. *Op. Cit.*, 2013. p. 17.

⁵⁴⁷ *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº38. 01 a 07 de dezembro de 1963.

⁵⁴⁸ *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº42. 29 de dezembro de 1963 a 04 de janeiro de 1964.

Não apenas frei Josaphat radicalizou o discurso em prol de uma revolução, mas o editorial do jornal como um todo, com denúncias mais contundentes e reportagens sobre revoluções em outros países, como Cuba, a Guerra Civil Espanhola, entre outras. Na mesma medida, o jornal perdia apoio financeiro e sua manutenção passou a depender de grupos denominados Sociedade Amigos do Brasil, Urgente – SABU – constituídos em vários estados do Brasil e na França. Os editores do *Brasil, Urgente* mantiveram com dificuldades o jornal que iniciou o seu segundo ano na última semana de março de 1964; mas, no dia 31 de março, aconteceu o golpe civil-militar e logo após a sede do *Brasil, Urgente* foi invadida e os jornais confiscados. Entre o apelo por uma revolução e a denúncia de um golpe político, a manchete do último número trazia a causa do seu fim:



Figura 23 - *Brasil, Urgente*. Ano II. Nº55. 28 de março a 03 de abril de 1964.

Freire se escondeu nos dias que seguiram ao Golpe, mas foi preso logo em seguida, pois para os agentes do DOPS, “O *Brasil, Urgente* agitou a vida sindical criando um clima violento entre patrões e operários na mais triste luta de classes que a nação já teve notícia.”⁵⁴⁹ Sob investigação do Sfici e do IPES, desde a sua fundação diretores e jornalistas foram considerados comunistas, subversivos, entre outras

⁵⁴⁹ Acervo D.E.O.P.S.: 30 – Z – 160 – 15024. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

acusações. E foi a experiência da prisão e da tortura⁵⁵⁰ que a solidão do revolucionário e a exortação de Josaphat, na distância segura, fizeram-se mais contundentes:

Numa das minhas prisões, tive de responder por todas as ideias, sobre os pensamentos e os artigos de frei Carlos Josaphat publicados no jornal. Por alguns deles, porque os defendia, fui submetido a torturas e a celas solitárias por algumas semanas. Foi uma experiência terrível, diária, diante da pilha de jornais *Brasil, Urgente* que eu era obrigado a ler alto, artigo por artigo, e responder às perguntas dos policiais e dos militares. Respondia a tudo como diretor responsável que tinha sido, não neguei nada, confirmando sempre as brilhantes e corajosas ideias do meu colega de criação e feitura daquele jornal que tanto me orgulhava. O medo das prisões e da dor nas torturas passou com o tempo. Mas a dor e a mágoa que a traição e a fuga de um amigo e companheiro produzem é coisa bem mais dolorosa que o medo das prisões e das torturas.⁵⁵¹

Em uma de suas prisões⁵⁵², na cela do DOPS, sobre os jornais que cobriam o chão, Freire esboçou a sua primeira obra literária *Cléo e Daniel*, que se tornaria outro campo cultural de militância⁵⁵³.

A ação dos militares avançava e o medo tornou-se constante, não apenas por uma nova prisão, mas também em relação aos amigos e conhecidos que eram presos, torturados e mortos. Josimar Moreira, diretor do jornal *Brasil, Urgente*, morreu ao ser atropelado por um veículo militar quando saía da sede do jornal em que trabalhava no Rio de Janeiro, cujo motorista estaria supostamente bêbado, conforme defesa do mesmo no inquérito⁵⁵⁴.

Para além do seu corpo torturado, a constante realidade dos amigos torturados e assassinados estendia o medo produzido nos porões. A tortura na ditadura militar brasileira não tinha a prerrogativa apenas de um “instrumento moderno de produção de verdade”⁵⁵⁵, como por vezes querem fazer acreditar, era sim um ato da perversidade daqueles que se acobertaram no que consideravam um Estado de direito. A batalha cotidiana contra o Estado ditatorial por vezes era menos chocante do que a constatação da colaboração e cumplicidade da população com o governo opressor, ‘povo’ este que foi pauta contínua da militância de esquerda que lutava por sua ‘libertação da opressão’. Defrontar-se com esta realidade e não mais com o ‘povo’ idealizado pelos movimentos

⁵⁵⁰ “Passei por vários interrogatórios, acareações e torturas, dos bofetões, pontapés no saco, tentativas de afogamento e paus-de-arara, mas decidi, definitivamente, não escrever nada sobre isso.” FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. p. 198.

⁵⁵¹ *Ibidem*.

⁵⁵² Freire foi preso treze vezes durante a Ditadura Militar.

⁵⁵³ A obra literária de Roberto Freire será abordada no Capítulo 5.

⁵⁵⁴ JOSAPHAT, Carlos. In BETTO; MENESES; JENSEN; *Op. Cit.*, 2002; FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a.

⁵⁵⁵ MARZANO. Michela. *Dictionnaire de la violence*. Paris: Quadrige/PUF, 2011. Pp. 1308-1316. (Verbete: Torture.)

foi algo que marcou muitos militantes, como explicita Elza Ferreira Lobo neste testemunho:

Eu fiquei num lugar que poucas pessoas ficaram. (...) Era um local de tortura, você ia vendado, com um capuz. E ali na parede se sentia água, como se tivesse escorrendo água, era úmido e inclinado. Você ficava ali trancado e não sabia que horas iria sair. (...) Agora, outra coisa que me marcou e a outras pessoas que estavam juntas é que era um lugar movimentado, com prédios de apartamentos. Como é que essas pessoas que moram nesses apartamentos ouviram esses gritos de terror? Pois, mesmo que você feche a janela, é possível ouvir. (...) Como é que essas pessoas continuam morando com os gritos das pessoas? Como é que alguém podia viver nessa situação?⁵⁵⁶

Para Freire, esta realidade causou abalos no seu “idealismo romântico”⁵⁵⁷, tais rupturas, sobretudo na ação paternalista em relação ao ‘povo’ a ser esclarecido, provocou reflexões acerca da resistência e da rebeldia contra os poderes, ou seja, possibilitou-lhe pensar a necessidade da ‘revolução’ para além dos ideários partidários. Tal experiência e decepção puderam ser melhor analisadas a partir da leitura de Wilhelm Reich no final dos anos 1960, sobretudo da obra *Psicologia de Massas do Fascismo*.

A experiência da prisão, a tortura e a ansiedade constante levaram Freire ao alcoolismo e, posteriormente, ao internamento e tratamento voluntário de desintoxicação mediante injeções de insulina. Freire oscilou da tortura impingida pelos militares à tortura voluntária:

E a gente começa a viver o terror, através de alucinações e delírios. (...) Amarrado à cama fortemente, às vezes até amordaçado, fica-se a sós no quarto, na companhia dos próprios gritos. Assim, empapado de suor, desidratado, apavorado, desesperado de fome e de sede, vê-se surgir, três horas depois de aplicada a injeção, o socorro trazido pelo enfermeiro: um copo de água açucarada. Enquanto se vai engolindo a água açucarada, a ideia é de que se teria sucumbido ou enlouquecido caso ela tivesse chegado com um minuto de atraso. Em nenhum momento, após a aplicação da insulina, pensa-se em outra coisa que não seja sobreviver por sobreviver.⁵⁵⁸

O período de perseguições e militância contra ditadura militar provocou em Freire profundas cisões e, também, uma crise existencial que o conduziu ao autoexílio.

⁵⁵⁶ LOBO, Elza Ferreira. *Op. Cit.* 2013.

⁵⁵⁷ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a.

⁵⁵⁸ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. Texto original publicado em FREIRE, Roberto. *Coiote*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

4.2 Realidade

Em 1967, após a dissolução do grupo inicial do TUCA, Freire foi contratado pela Editora Abril para trabalhar como jornalista da revista *Realidade*, tendo a reportagem *Meninos do Recife* como vencedora do *Prêmio Esso*.

Realidade era uma revista nova, criada em 1966, idealizada por jovens jornalistas “que sonhavam com uma publicação voltada às grandes reportagens.”⁵⁵⁹ Sob a direção de Paulo Patarra, um de seus idealizadores, objetivava criar no Brasil um jornalismo diferenciado, com temas polêmicos, dificilmente abordados em outros veículos jornalísticos: “a revista *Realidade* nasceu da crença de que o jornalismo tinha capacidade de ser tão contestador e profundo quanto a revolução comportamental que seu contexto histórico abrigava.”⁵⁶⁰

Inspirada em revistas semanais internacionais, como *Life*, *Look* e *Paris Match*, tinha o intuito de publicar as grandes reportagens em que os textos e as fotografias formavam a narrativa jornalística, ou seja, a imagem fotográfica não era uma ilustração do texto, o fotógrafo e repórter formavam uma equipe investigativa e narrativa. *Realidade*, durante a Ditadura Militar, possibilitou que o jornalismo investigativo passasse a ter grande envergadura na imprensa, também ‘criou’ a profissão de fotojornalista no Brasil, não apenas o ‘fotógrafo da revista’, mas um profissional atuante no processo investigativo e na elaboração da matéria jornalística.

As pautas eram decididas em reuniões, em que “fugir do óbvio era a regra”⁵⁶¹ e, após o término das reportagens, títulos, textos e fotografias eram debatidos pelo grupo⁵⁶², a participação ativa de toda equipe foi um importante diferencial na constituição de um jornalismo investigativo.

Roberto Freire entrou pela “porta dos fundos”⁵⁶³ na equipe de *Realidade* ao ser contratado diretamente por Robert Civita sem uma prévia conversa ou aprovação de Paulo Patarra. Apesar de ter sido editor de *Brasil, Urgente* – “o jornal dos padres”⁵⁶⁴ – e diretor artístico de *Morte e Vida Severina*, sua presença causou desconfiança por parte da equipe, dada a contratação direta, pois até aquele momento Civita, pouco interferira,

⁵⁵⁹ LEITE, Marcelo Eduardo. SILVA, Carla Adelina. VIEIRA, Leylianne Alves. *REALIDADE: O fotojornalismo (autoral) de uma revista*. 2013. <http://realidade.ufca.edu.br/> Acessado em 02/06/2014.

⁵⁶⁰ *Ibidem*.

⁵⁶¹ *Ibidem*.

⁵⁶² MARÃO, José Carlos. Entrevista concedida a Carla Adelina Craveiro Silva e Marcelo Eduardo Leite. Água de São Pedro SP, 17 de abril de 2013. apud LEITE; SILVA; VIEIRA *Op. Cit.*, 2013.

⁵⁶³ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. p. 245-262.

⁵⁶⁴ Arapuã – página humorística. *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº1. 17 de março de 1963.

salvo alguns vetos, por vezes contornados por Patarra, ou seja, não chegavam a se concretizar e a indicação de reportagens de amigos jornalistas externas à equipe de *Realidade*. O fato de não ser um jornalista profissional, também pode ter contribuído para a rejeição a Freire que a princípio assinou a coluna *Ronda* sobre arte e cultura, frustrando-se diante da impossibilidade de ser repórter da revista e fazer parte da equipe de discussões.

A oportunidade de mudar a relação com equipe surgiu quando Alessandro Porro, jornalista italiano, externo à equipe e indicado por Victor Civita, não entregou uma reportagem sobre psicanálise que lhe havia sido designado. O jornalista Narciso Kalili, único a receber bem Roberto Freire e com quem havia trabalhado na Rede Record, sugeriu que Freire fizesse a reportagem, pois o prazo para finalização da revista era de quatro dias, e este era psicanalista, fato que facilitaria a escrita. Patarra o convidou, em conversa meneada por Robert Civita, e Freire aceitou mediante a condição de ser tornar repórter se a matéria fosse aceita e publicada⁵⁶⁵. Em linguagem acessível, a matéria teve boa aceitação da equipe e dos leitores, possibilitando a Freire realizar o sonho de juventude de ser repórter, carreira frustrada pela imposição da faculdade de medicina, e não completamente realizada no *Brasil, Urgente*, após a decisão da publicação de reportagens anônimas e por sua função de diretor responsável.

Atualmente, revistas, jornais e canais de jornalismo, por meio de suas páginas na internet, redes sociais e canais televisivos prometem, a ‘notícia instantânea’ e transmitem acontecimentos sem uma profundidade ou análise do contexto e história do local noticiado, acumulando fatos a serem esquecidos na publicação da notícia do minuto seguinte. Não raro, pessoas têm suas vidas devastadas pela imperícia do jornalismo “minuto a minuto” na transmissão de notícias errôneas, cabendo-lhes uma exígua nota ou poucos segundos de um insincero pedido de desculpas. Apesar de não ter vivenciado a notícia instantânea da era virtual, os idealizadores de *Realidade* já se preocupavam com a superficialidade da notícia e a atuação do jornalista como intelectual e não um transmissor de fatos. Nesse sentido, as grandes reportagens definidas em pautas tinham o prazo de um mês – algumas tiveram mais tempo – para serem investigadas, fotografadas e redigidas⁵⁶⁶.

Realidade recuperou as linhas principais com que o jornalismo brasileiro se fez ao longo de sua história, ao mesmo tempo em que se tornou

⁵⁶⁵ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. p. 245-262.

⁵⁶⁶ MARÃO, José Carlos. RIBEIRO, José Hamilton. *Realidade Re-Vista*. Santos/SP: Realejo, 2010.; SEVERIANO, Mylton. *Realidade: a história da revista que virou lenda*. Florianópolis: Insular, 2013.

contemporânea dos principais problemas colocados à sua época, rejeitando – desde seu início – a ideia de um suposto jornalismo objetivo, produzindo textos de profundo envolvimento do repórter e, com isso, permitindo que suas características extrapolassem os limites das transformações verificadas na imprensa e se tornassem um fenômeno cultural de dimensões mais amplas.⁵⁶⁷

Freire publicou diversas reportagens com bom diálogo com o público entre elas uma entrevista com Roberto Carlos, que posteriormente lhe inspirou escrever o livro *A mulher que devorou Roberto Carlos*⁵⁶⁸, também se destacam as reportagens sobre Pelé, Garrincha, João Cabral de Melo Neto, o matador nordestino Zé Crispim, a mãe-de-santo Olga de Alaketo, o capoeirista Mestre Pastinha e a vencedora do prêmio *Esso*, Meninos do Recife⁵⁶⁹.

Meninos do Recife tem um texto belo e triste. Impossível não sentir empatia e angústia diante da situação dos meninos de rua da capital pernambucana. Não tem um texto contínuo, mas trechos divididos por datas, que remetem a um diário, a citação dos jornais *Diário da Noite* e *Diário de Pernambuco* ajudam a ampliar essa falsa impressão. A reportagem investigativa de Freire foi escrita como uma história de vivência de um casal em Recife que procurava ajudar os meninos e meninas, vivendo na rua com estes para ganhar sua confiança e oferecer-lhes uma alternativa de abrigos que não fossem os estatais, como a FEBEM. Confrontando a autobiografia *Eu é um Outro* e a reportagem, concluo que o casal em questão é o próprio Freire, que além de remeter o ‘diário’ para 1959, amenizou alguns fatos presenciados para proteger os menores de uma possível retaliação.

Para escrever esta reportagem Freire se passou por vendedor de cafezinho pelas ruas de Recife – mesma atividade de Maurício, o personagem da reportagem –, em ponto próximo a uma ponte onde, embaixo desta, os meninos dormiam. Há noite ele dormia embaixo de uma marquise, como forma a convencer que também era um morador de rua. Após muitas conversas ‘casuais’ e ter convencido-os, de que também era um marginal, foi convidado a dormir com os garotos embaixo da ponte e ali pode vivenciar o cotidiano das crianças: “Impressionava-me sua organização para a sobrevivência e o código de honra, extremamente radical, especialmente em relação à traição, para eles o mais grave dos crimes e que devia ser punido exemplarmente com a

⁵⁶⁷ FARO, José Salvador. *Realidade 1966 – 1968: tempo de reportagem na imprensa brasileira*. Campos/RS: Editora da Ulbra, 1999.

⁵⁶⁸ Este livro também sofreu sanções de Roberto Carlos, mesmo não tratando sobre a vida pessoal deste e nem ter intenções biográficas. De fato, o livro é sobre Gina, a mulher antropofágica do título. FREIRE, Roberto. *A Mulher que Devorou Roberto Carlos*. São Paulo: Ed. Símbolo, 1980.

⁵⁶⁹ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. p. 245-262.

condenação à morte.”⁵⁷⁰ De fato, Freire presenciou uma execução, um menor delator que fora jogado no rio, após o ‘tribunal’ de meninos terem decretado sua sentença: “Eu não acreditava que tivessem realmente coragem para fazer isso, mas também não podia interferir em suas decisões. Passei a noite em claro, ouvindo, às vezes, os soluços do garoto amarrado. Os outros dormiam tranquilamente.”⁵⁷¹ Na manhã seguinte o jogaram no rio, Freire impotente, fugiu em pânico diante da cena e da violência dos meninos.

Foi para o hotel onde estava hospedado o fotógrafo Geraldo Mori, em prantos e desesperado quis desistir da reportagem, mas este o convenceu a continuar. Na reportagem, Freire escondeu o homicídio, descreveu a cena dos meninos jogando o delator no rio e, possivelmente, de outro castigo que tenha assistido:

O caminho foi feito em silêncio. Quando chegaram, ainda sem palavra, tiraram-lhe toda a roupa e o jogaram na água. Naquele ponto, o rio tinha violentos redemoinhos e ele teve que lutar muito para alcançar a margem. Mas aqui as pedras eram ásperas e estavam cobertas de cacos de ostras, as mãos de Só-João começaram a sangrar. A água tingiu-se de vermelho. Depois de muito tempo, deixaram que ele saísse. Então bateram-lhe nos pés até sangrar também. Ninguém abriu a boca até o fim, quando ele foi obrigado a caminhar por uma estrada forrada de pedras finas, cutucado pelos pedaços de pau. Aí Só-João não aguentando mais a dor e a hemorragia desmaiou. Acordou num hospital.⁵⁷²

Pouco depois, Freire foi ‘descoberto’ pelos meninos, após ajudá-los a roubar uma padaria, onde os garotos comeram os doces feitos para um casamento, apresentaram fortes diarreias e desidratação. Diante da gravidade da situação levou alguns meninos para o hospital e em outros aplicou soro no local. Pela manhã foi a sua vez de ser julgado, foi ‘absolvido’ por ter salvo a vida de alguns, mas foi expulso do local.

Freire continuou a reportagem com entrevistas e pesquisas, o texto confrontava o cotidiano dos meninos compartilhado pelo autor e as notícias factuais de outros jornais em que os meninos eram desumanizados, vistos como estatísticas e ‘casos de polícia’. Texto e fotografias procuraram formar uma única narrativa aberta, pois não há conclusão por parte do autor, o texto, usando em parte um recurso ficcional, transfere para os leitores as conclusões, em que “suas incursões às circunstâncias vividas pelos personagens originaram reportagens de teor subjetivo aguçado, nas quais o uso de artifícios da narrativa ficcional se alia aos relatos fotográficos sugestivos.”⁵⁷³

⁵⁷⁰ *Ibidem.*

⁵⁷¹ *Ibidem.*

⁵⁷² *Realidade*. Ano II. 17 de Agosto de 1967.

⁵⁷³ LEITE; SILVA; VIEIRA. *Op. Cit.*, 2013.



Figura 24 – *Realidade*. Ano II. 17 de Agosto de 1967.

O imbricamento do ficcional com o real como narrativa jornalística, não se constituía algo novo, o recurso fora amplamente utilizado, sobretudo no célebre livro *A Sangue Frio* de Truman Capote, em que o “gênero *reportagem* permite ao jornalista superar os limites impostos pelos padrões de conteúdo e de linguagem da objetividade informativa.”⁵⁷⁴ No contexto pós-golpe civil-militar, a maleabilidade narrativa – textual e fotográfica – das reportagens de *Realidade* permitiam críticas e exposição dos problemas sociais brasileiros numa revista mensal e com ampla distribuição.

Por breve período *Realidade*, não apenas reuniu um grupo de jornalistas oriundos de jornais e revistas alternativos fechados pela Ditadura Militar, fato que refletiu nas pautas e reportagens realizadas, mas também possibilitou a estes efetuar a transformação na imprensa, já reivindicada por Walter Benjamin em 1934 na palestra *O Autor como Produtor*⁵⁷⁵, e que passava pela mudança de atitude do escritor, não mais cúmplice de uma imprensa/literatura designada como burguesa, mas como intelectual de esquerda, solidário ao proletariado. Benjamin, citando o revolucionário soviético Tretiakov, também destacou a importância em distinguir “o escritor operante do escritor informativo. A sua missão não é noticiar, mas lutar; não é exercer o papel de espectador, mas de intervir ativamente.”⁵⁷⁶ *Realidade* também ofereceu qualidade literária e

⁵⁷⁴ FARO. *Op. Cit.*, 1999.

⁵⁷⁵ BENJAMIN. *Op. Cit.*, 1995.

⁵⁷⁶ *Ibidem*.

fotográfica que permitiu ao fotógrafo a “capacidade de dar às suas fotos a legenda que as arranque do desgastante consumo da moda”⁵⁷⁷, fato que a distinguiu das demais revistas e seus textos informativos.

Reportagens como *Meninos do Recife* ainda ofereceram uma sobrevida a “arte de narrar”⁵⁷⁸ em que a experiência do vivido foi transmitida com a necessária distanciamento para que o leitor pudesse perceber o cotidiano com um “ângulo favorável.”⁵⁷⁹ Narrativa esta que seria definitivamente extinta por meio da censura empreendida pela Ditadura Militar, como dispositivo do projeto de “criar outra identidade ao povo brasileiro.”⁵⁸⁰

Nos anos de 1966 e 1967 a revista atuou com certa liberdade, não sofrendo a ação da censura e intervenção dos militares. Em 1968, um pouco antes do AI-5 ter sido decretado, Paulo Patarra foi desligado da revista *Realidade* pelos Civita, por pressão de empresários, da Igreja Católica e dos militares, e Alessandro Porro assumiu como editor chefe. Como apoio ao ex-editor, vários jornalistas e fotógrafos pediram demissão, entre eles Roberto Freire.

Neste mesmo ano, a editora Abril lançou a revista *Veja* com um projeto editorial mais ‘ajustado’ às expectativas políticas vigentes. A *Realidade* continuou, alguns jornalistas voltaram a trabalhar na revista, porém esta tinha cada vez mais restrições e censuras às suas reportagens:

A Realidade fez trabalhos antológicos e que, na ocasião, mesmo antes de 68, antes do AI-5, já eram considerados muito ousados. Algumas edições foram apreendidas inteiramente, como foi o caso da edição Mulher. Uma cena de parto era considerada imoral etc e tal. Agora, a revista buscava fazer os temas e trazer, revelar coisas. O Eurico Andrade fez matérias importantes sobre a fome no Nordeste, o regime tinha todo interesse em evitar.⁵⁸¹

A partir de 1973, passou a sofrer constantes sanções do governo militar, sendo necessário o envio da pauta para Brasília, e esta era reenviada somente depois de quinze dias com os vetos e restrições, restando à equipe apenas uma semana para fazer as matérias⁵⁸²; ou seja, o objetivo era fazer com que a qualidade da revista decaísse e esta

⁵⁷⁷ *Ibidem.*

⁵⁷⁸ BENJAMIN. *O Narrador. In Op. Cit.*, 1995.

⁵⁷⁹ *Ibidem.*

⁵⁸⁰ Palestra. PJAREMTCHUK, Dária Gorete. *Les manifestations artistiques d'opposition à la dictature brésilienne*. Colloque International: 1964: La Dictature Brésilienne et son Legs. Paris: Centre de Recherche sur le Brésil Colonial et Contemporain de l'EHESS, 11 a 13 de junho de 2014.

⁵⁸¹ DANTAS, Audálio. Entrevista ao CCMJ - Centro de Cultura e Memória do Jornalismo. <http://realidade-revista.blogspot.com.br/>

⁵⁸² SOLARI, Jean. Entrevista concedida a Marcelo Eduardo Leite. Saquarema RJ, 25 de junho de 2013. apud LEITE; SILVA; VIEIRA. *Op. Cit.*, 2013.

perdesse o seu público leitor. A Abril encerrou a revista *Realidade* em 1976, sob a justificativa que esta causava prejuízo, porém, segundo Audálio Dantas, a revista “morreu com 400 e tantos mil exemplares, aí foi uma decisão empresarial.”⁵⁸³

4.3 *Bondinho*

No início da década de 1970, Roberto Freire, Sérgio de Souza e outros jornalistas vinculados à *Realidade*, criaram a cooperativa editorial *Arte & Comunicação* e a revista independente *Bondinho*, que teve uma boa recepção por parte do público:

No *Bondinho* as minirreportagens dão lugar às reportagens grandes, quase ao estilo da *Realidade*; uma característica dessa equipe é o seu eterno retorno ao jornalismo da *Realidade*. Surgem algumas narrativas jornalísticas densas. As capas assumem uma estética mais ousada.⁵⁸⁴

Também criaram a revista em quadrinhos *Grilo* e a *Revista de Fotografia*; outro projeto foi o *jornal livro*, que consistia na edição de livros brochuras a preços acessíveis e que foram distribuídos em bancas, algo inédito no Brasil. O livro *Cléo e Daniel* de Freire foi o primeiro a ser editado e distribuído neste formato e em quinze dias vendeu trinta mil exemplares.

A *Bondinho* foi produzida pela *Arte & Comunicação*, mas era executada por jovens jornalistas, com liberdade de ação e criação, sendo apenas orientados pela equipe que antes compunha os quadros da *Realidade*. Este projeto editorial, vinculado aos movimentos de contracultura e *hippie*, produziram entrevistas ousadas em que os artistas expressaram de forma confessional e livre suas opiniões, por vezes chocando o público conservador, mas ansiadas pelos libertários. A única edição que sofreu ação da censura foi aquela em que o ator Walmor Chagas foi entrevistado, a qual se abordou temas como o racismo, o uso da maconha e a violência, porém o que levou os censores a recolherem a revista foi sua fala sobre o mito de Édipo e o desejo pela mãe⁵⁸⁵.

A *Grilo* possibilitou ao público brasileiro o acesso à arte e crítica irônica dos principais cartunistas estrangeiros dos anos 1970 e ligados à cultura *underground*, entre eles: Robert Crumb, Reg Smythe, Georges Wolinski, Pichard, Guido Crepax, entre outros. Foi Roberto Freire quem realizou o contato com os cartunistas; entre as várias

⁵⁸³ *Ibidem*.

⁵⁸⁴ KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: EDUSP, 2003.

⁵⁸⁵ <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2009/01/29/bondinho/>

viagens ao exterior, além da fuga à repressão, buscava apoio de intelectuais estrangeiros para a luta contra a ditadura militar no Brasil⁵⁸⁶.



Figura 25 – Revista *Grilo*

O recente ataque ao *Charlie Hebdo*, que causou o assassinato do cartunista Georges Wolinski – que na década de 1970 estava à frente da revista *Hara Kiri* – fez com que as revistas *Bondinho* e *Grilo*, assim como Roberto Freire fossem noticiados na imprensa brasileira⁵⁸⁷. Em destaque, o engajamento do cartunista na luta contra a ditadura militar brasileira. Ao ceder os direitos autorais por um ano à *Arte & Comunicação* – entre eles os da série erótica *Paulette* –, Wolinski contribuiu com charges e quadrinhos críticos, como também ajudou financeiramente, pois parte do lucro da cooperativa editorial ajudava os militantes que viviam na clandestinidade⁵⁸⁸.

⁵⁸⁶ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. Pp. 256-257.

⁵⁸⁷ <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/01/1574152-contraditadura-no-brasil-cartunista-wolinski-cedeu-desenhos.shtml?mobile>

⁵⁸⁸ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a.

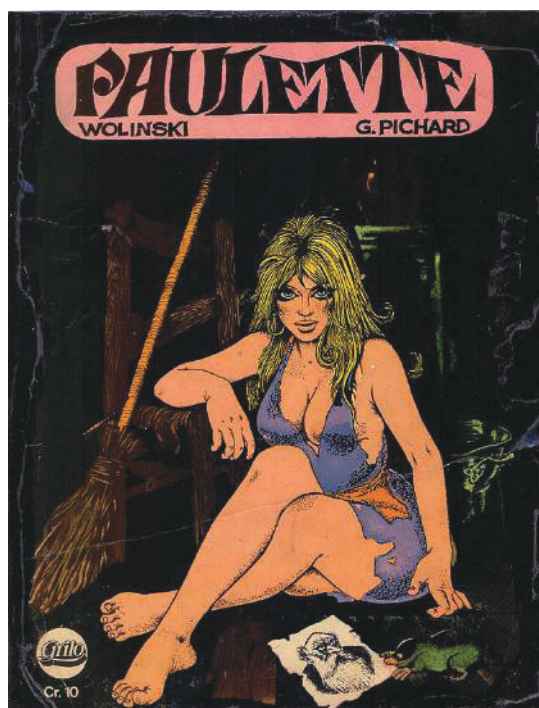


Figura 26 – Revista Grilo



Figura 27 – Quadrinho A Vida Sentimental de Georges, do personagem de Wolinski: Georges, o Espancador

O quadrinho acima é um exemplo de como a arte provocativa do cartunista dialogava com a ação militar no Brasil. *Georges, o Espancador* era uma personificação dos muitos comandantes militares e torturadores que a resistência teve que enfrentar, e

por meio das palavras de Georges: “Eu espanco as pessoas porque sou um espancador. O melhor da praça”⁵⁸⁹, a *Bondinho* exercia a coragem de dizer a verdade ao poder.

Para além de um projeto editorial, a *Bondinho* também foi um marco da contracultura que a equipe editorial assumiu integralmente: “A redação foi viver em comuna, numa casa no bairro da Lapa, como uma grande família, onde praticavam o amor livre, tomavam muito ácido, William Reich e a nova filosofia de Roberto Freire, procuravam a vida integral, discutiam e trabalhavam muito.”⁵⁹⁰

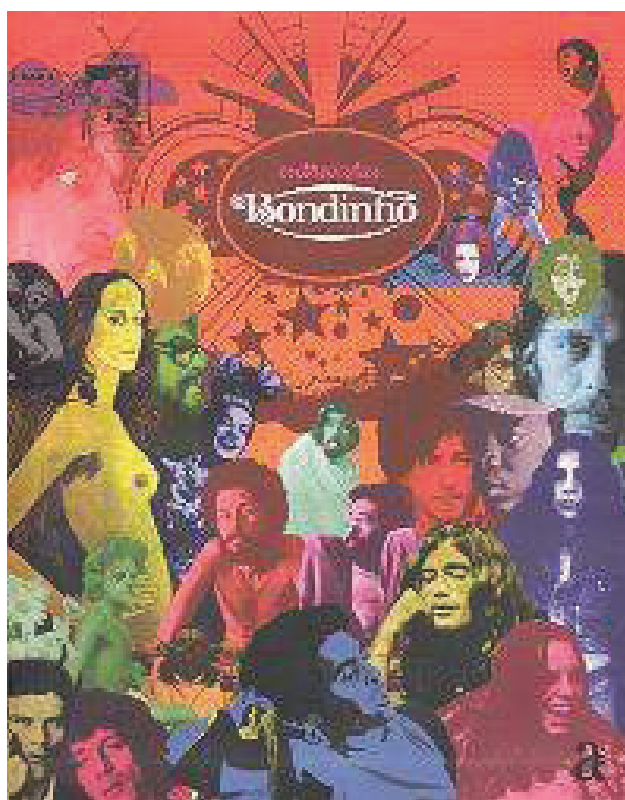


Figura 28 – O Bondinho, em capa psicodélica

Bondinho chegou a distribuir 500 mil exemplares, mas foi encerrada devido a falta de anunciantes e também pela ação da distribuidora da Abril junto às bancas, que ameaçava os jornaleiros de não lhes entregar revistas de grandes vendas, caso continuassem comprando e vendendo a revista⁵⁹¹.

⁵⁸⁹ <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/01/1574152-contraditadura-no-brasil-cartunista-wolinski-cedeu-desenhos.shtml?mobile>

⁵⁹⁰ KALILI, Narciso. Apud KUCINSKI. *Op. Cit.*, 2003.

⁵⁹¹ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a.

4.4 Caros Amigos

A revista *Caros Amigos* foi concebida em uma mesa de bar⁵⁹² numa conversa informal entre Roberto Freire e Sérgio de Souza, entre lembranças da época em que atuaram na *Realidade* e na *Arte & Comunicação*, e uma inquietação no que tangia à necessidade de um jornalismo “independente, especialmente da política partidária brasileira”⁵⁹³ e que ao mesmo renovasse o debate acerca da política e cultura. Para tal empreendimento criaram a editora *Casa Amarela* responsável pela publicação da revista e também dos livros de Freire pelo selo *Sol e Chuva*, sendo que os direitos autorais foram cedidos à editora de forma a dar sustentação financeira a *Caros Amigos*⁵⁹⁴. Além dos contatos com possíveis patrocinadores e artistas para entrevistas⁵⁹⁵, Freire realizou uma série de palestras pelo Brasil com intuito de divulgar a revista e, sobretudo, o projeto editorial que ia de encontro às grandes editoras brasileiras. E, nesse sentido, a *Caros Amigos* em suas primeiras edições, a partir do projeto de Roberto Freire e Sérgio de Souza, trouxe de volta às bancas um pouco do que a *Realidade* e a *Bondinho* propuseram nos anos 1960 e 1970, porém com um projeto gráfico inovador:

As grandes reportagens com pessoas importantes da cultura brasileira, e que demonstravam também independência e coragem, nos faziam perceber claramente a brecha que estávamos abrindo na imprensa brasileira para o debate público de pensadores profundos e sérios sobre os nossos maiores problemas sociais e políticos.⁵⁹⁶

⁵⁹² SCHROEDER. *Op. Cit.*, 2013.

⁵⁹³ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. p. 395.

⁵⁹⁴ *Ibidem*.

⁵⁹⁵ No primeiro ano da revista foram entrevistados: Plínio Marcos, Chico Buarque, Leonardo Boff, João Pedro Stédile, D. Pedro Casaldáliga, entre outros próximos a Freire, devido a sua trajetória como intelectual e militante.

⁵⁹⁶ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a.



Figura 29 – Capas do Primeiro ano da revista *Caros Amigos*

Num breve espaço de tempo a *Caros Amigos* tornou-se um projeto não apenas dos amigos jornalistas, mas também do *Coletivo Brancaléone*, cujos participantes auxiliavam na divulgação e distribuição e, para Freire, um novo desafio com o qual se comprometeu a ponto de vender sua casa em Ilhabela para que tivesse uma renda que lhe garantiria o sustento enquanto se dedicava à revista⁵⁹⁷.

Em 2000, Freire precisou afastar-se da revista, pois estava novamente com problemas cardíacos e necessitava de repouso. Era ano eleitoral e novamente Luís Inácio Lula da Silva era candidato à presidência do país. Em razão disso, partidários e apoiadores de Lula procuraram o editor-chefe, Sérgio de Souza, em busca de apoio à candidatura. Entre pressões e o desejo que a esquerda assumisse o comando do país, Sérgio de Souza cedeu e publicou uma entrevista com Lula, que causou um impacto bastante favorável em sua campanha eleitoral, mas quebrou a premissa inicial da revista ser independente, sobretudo de partidos políticos.

⁵⁹⁷ *Ibidem*.

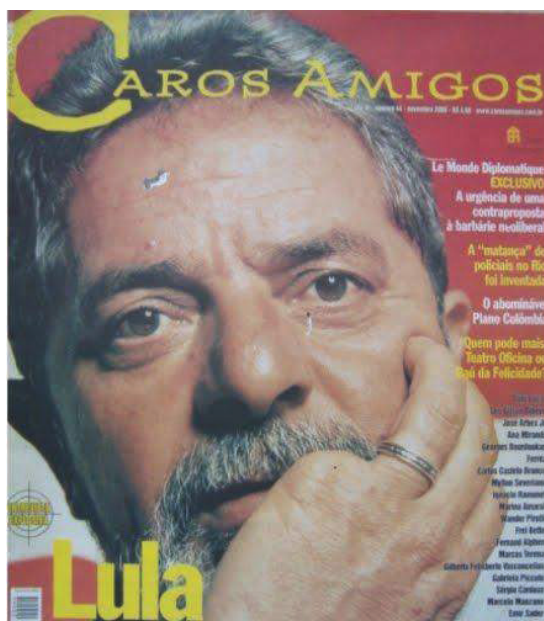


Figura 30 - Caros Amigos, entrevista com o candidato à presidência Luis Inácio Lula da Silva

Novamente Freire se deparou com uma situação que considerou uma grave traição de um amigo, no caso, Sérgio de Souza. Para Freire, a fidelidade e cumplicidade que dedicava aos amigos deveria ser recíproca, portanto as ‘traições’ que sofreu foram vivenciadas com intensidade, tanto pela dor da mágoa, quanto pelo luto que seguia.

Mas a dor e a mágoa que a traição e a fuga de um amigo e companheiro produzem é coisa bem mais dolorosa que o medo das prisões e das torturas. Essa dor, como já disse, é ideológica e nos ensina não ter sido verdadeiro e sincero nada do que houve antes da traição. Foi tudo miséria e mentiras, nada passaram de fraquezas, paranoias e fantasias destituídas de realidade ética.⁵⁹⁸

A ênfase que Freire deu em seus livros às traições não podem ser analisadas apenas pelo viés do ressentimento tão evidentemente ressaltado, pois, como destacado por Ansart: “A dificuldade é redobrada quando se trata não somente de analisar os ódios, mas de compreender e explicar aquilo que precisamente não é dito, não é proclamado; aquilo que é negado e que se constitui, entretanto, como um móbil das atitudes, concepções e percepções sociais.”⁵⁹⁹

A ética da existência anarquista em Freire o impulsionou ao dizer-verdadeiro sobre os ressentimentos, não apenas aos ex-amigos, mas também a políticos, empresários, militantes e intelectuais. Os conflitos gerados nesses embates e divergências também produziram saberes e possibilidades de criar novas formas de vida e relações; nesse sentido, relembrar as traições que sofreu é também uma forma de

⁵⁹⁸ FREIRE. *Op. Cit.*, 1995. p. 198.

⁵⁹⁹ ANSART, Pierre. *História e Memória dos Ressentimentos*. In BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. (orgs). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

evidenciar os aprendizados, a traição como uma passagem, um devir a uma nova ética de existência: “Obrigado, pois, às traições e aos traidores de minha vida. Satisfizeram suas ambições de poder e de medo capitalista. Mas me serviram também para a correção da rota e ao objetivo do meu verdadeiro e gostoso Anarquismo. Valeu!”⁶⁰⁰

⁶⁰⁰ FREIRE. *Op. Cit.*, 1995. p. 209.

CAPÍTULO 5

Uma Literatura Menor

*Escrevo enquanto estou vivendo,
e não sentado a uma mesa de trabalho.
Roberto Freire*

Freire escreveu *Cléo e Daniel* (1966), sua primeira obra literária, logo após ser libertado do DOPS em 1964. Esboçado em jornais que forravam o chão da cela, o romance, como uma linha de fuga criadora, surgiu da “impossibilidade de não escrever”⁶⁰¹, uma atitude de resistência, diante do Estado que o torturava por sua escrita.

Deprimido, refugiou-se em sua casa de praia para recuperar-se das violências sofridas na prisão, onde, solitário e inspirado em Jack Kerouac, foi “tomado por uma espécie de febre delirante”⁶⁰² e escreveu o livro em dois meses. *Cléo e Daniel* não constituiu apenas o início de uma nova possibilidade artística e de militância política, pois suas obras são políticas, mas também formas de refletir seu viver, por vezes um ‘expurgo’ ou uma forma de encerrar algumas situações vivenciadas. Assim, a literatura teve um espaço muito significativo em sua trajetória intelectual:

A literatura sempre foi algo fundamental. Se eu pudesse escolher, na minha vida, o que eu pudesse fazer dela ou o que eu achasse mais importante na vida das pessoas desde menino, eu sempre coloquei a literatura em primeiro lugar. Primeiro como busca de prazer, não o prazer intelectual apenas, mas o prazer sensorial, sensitivo, emocional e até sensual. Eu sempre procurei entender a literatura, a criação literária, e foi assim que acabei optando por ela. Dentre todas as criações que já fiz em minha vida, eu acho que me dediquei mais, amei mais, sofri mais pela criação literária.⁶⁰³

Cada “romance”⁶⁰⁴ de Freire tem uma gênese singular, cuja escrita foi motivada por sua experiência do vivido, conforme enfatizou: “Eu vivo, me aventuro, amo, sofro, descubro coisas e depois vou escrever. Eu nunca escrevo nada antecipadamente. Preciso

⁶⁰¹ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. RJ: Imago, 1977.

⁶⁰² FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. p. 200.

⁶⁰³ FREIRE, Roberto. *Literatura como busca do prazer*. Entrevista concedida a Paulo Condini. São Paulo, 2002. http://www.leiabrasil.org.br/index.aspx?leia=conteudo/entrevistas_freire2

⁶⁰⁴ Roberto Freire usava esta designação para falar e escrever sobre sua obra literária. FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a.

viver experiências todas sobre as quais vou escrever.”⁶⁰⁵ A experiência vivida e reelaborada pelo autor é reapresentada em forma literária, e nesta escrita a ficção não é “o avesso do real, mas uma outra forma de captá-lo, em que os limites de criação e fantasia são mais amplos (...)”⁶⁰⁶

Na narrativa tradicional do século XIX, o romance tinha um caráter utilitário e pretendia transmitir “seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa forma de vida”⁶⁰⁷, algo que, segundo Benjamin, tem como base a experiência de vida, e como forma primeira de disseminação, o relato oral. Já o romance, em sua narrativa moderna, reflete o indivíduo do século XX, angustiado e solitário, transparecendo o mal-estar da sociedade contemporânea. Roberto Freire demonstrou compreender que o escritor não é o “mantenedor de uma função ou o servidor de uma arte, mas sim o sujeito de uma prática”⁶⁰⁸, sustentada em sua experiência nos primeiros livros⁶⁰⁹ e na ética de existência anarquista nos demais⁶¹⁰.

É preciso analisar onde se insere esta escrita freiriana no cenário e contexto literário brasileiro, neste sentido que se pensa na obra de Roberto Freire como uma literatura menor, conforme Kafka atribuiu à sua escrita e Gilles Deleuze e Félix Guattari problematizaram.

“Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em língua maior”⁶¹¹ e a língua portuguesa é uma língua maior, com diversos ‘autores consagrados’ e concepções estéticas que se constituem em diretrizes e regras que ‘permitem’ a alguns autores ascenderem a seu cânone. Freire escreveu em sua própria língua, mas foi um estrangeiro dentro desta⁶¹², sua estilística – ou ausência de estilo para aqueles que detêm o poder de julgar o que é o cânone literário⁶¹³ – foi constituída não a partir de uma filosofia da linguagem, ou ainda, jogos de linguagem, que objetivam demonstrar certo domínio da língua, mas sim a partir de enfrentamentos

⁶⁰⁵ *Ibidem.*

⁶⁰⁶ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional*. In LEENHARDT, Jacques. PESAVENTO, Sandra Jatahy. (orgs) *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas/SP: Ed. UNICAMP, 1998. p. 21

⁶⁰⁷ BENJAMIN. O Narrador. *In Op. Cit.*, 1995.

⁶⁰⁸ BARTHES, Roland. *Aula*. SP: Cultrix, 2004. 12ª ed. p.26

⁶⁰⁹ Cléo e Daniel, A Cortada, Travesti e A Mulher que Devorou Roberto Carlos.

⁶¹⁰ Coiote, Cúmplices, Momento Culminante e Liz & Tatzui.

⁶¹¹ DELEUZE; GUATTARI. *Op. Cit.*, 1977. p. 25.

⁶¹² *Ibidem.*

⁶¹³ Idelber Avelar fez uma interessante discussão sobre os ‘valores’ que atravessam o julgamento do cânone, nem apenas estético, mas sim político e, por vezes, moral. AVELAR, Idelber. *Cânone Literário e Valor Estético: notas sobre um debate de nosso tempo*. In Associação Brasileira de Literatura Comparada. <http://www.abralic.org.br/revista/2009/15/83/download>.

e rupturas daquilo “que pode ser dito e o que não pode.”⁶¹⁴ Freire na “função-autor”⁶¹⁵ esteve à margem do que é escolhido como cânone literário brasileiro, não um ‘maldito’, como designaram Cassandra Rios e Adelaide Carraro, mas um escritor desterritorializado em sua própria língua.

É mediante esta desterritorialização que a literatura freiriana se dessacraliza, como uma “experiência de des-ordem”⁶¹⁶, provoca a ruptura necessária ao leitor – para Freire, um jovem leitor – que se identificou com o “desejo de abertura, de liberdade pessoal e de experiência com todas as possibilidades de amor.”⁶¹⁷

Roberto Freire, no primeiro livro, constatou que sua literatura não estava destinada a ser compreendida pela crítica ou academia, mas sim por um leitor em particular, não o leitor ideal, como modelo específico que defende Umberto Eco⁶¹⁸, mas o leitor – esse ser fictício e dificilmente teorizável⁶¹⁹ – disposto a reagir ao texto, política e coletivamente.

Cléo e Daniel foi lançando meses depois do livro de contos *Depois do Sol* de Ignácio de Loyola Brandão, com quem Freire compartilhou a finalização dos originais na redação do jornal *Última Hora*, onde trabalhavam. Livros-irmãos, pela proximidade cotidiana dos autores tão somente, mas que tiveram premências políticas e leitores diversos. Diferentemente de Freire, talvez Loyola Brandão buscasse na crítica e na academia o seu leitor ideal: “O livro de Loyola saiu antes do meu e teve ótima recepção da crítica. *Cléo e Daniel* não teve recepção alguma, mas, aos poucos, tornou-se um dos livros mais lidos no país naquela época.”⁶²⁰ Neste primeiro livro, escrito em 1964, Freire estava em diálogo constante com o meio artístico; no ano anterior havia sido diretor SNT e em 1965 fôra diretor artístico do TUCA – como já foi abordado – e, de certa forma, ainda buscava reconhecimento. O silêncio da crítica ao seu livro – mesmo que tenha causado ressentimento⁶²¹ – possibilitou-lhe repensar as relações que

⁶¹⁴ DELEUZE; GUATTARI. *Op. Cit.*, 1977. p. 41.

⁶¹⁵ FOUCAULT, Michel. MOTTA, Manoel Barros. O Que é um autor? In *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Ditos e Escritos III. RJ: Forense Universitária, 2001.

⁶¹⁶ ARTIÈRES, Philippe; BERT, Jean-François; POTTE-BONNEVILLE, Mathieu; REVEL, Judith. Présentation. In FOUCAULT, Michel. *La Grande Étrangère: à propos de littérature*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2013.

⁶¹⁷ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. p. 206.

⁶¹⁸ ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

⁶¹⁹ JOUVE, Vincent. *A Leitura*. SP: Editora UNESP, 2002.

⁶²⁰ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. p. 206.

⁶²¹ Quando releio esse livro, parece-me ter sido escrito por outro que não eu. Porque considero uma boa obra, tanto na forma quanto no conteúdo. Nunca foi escrito sobre ele uma crítica literária séria (...) FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. p. 205.

permeavam a “ordem dos livros”⁶²² e rompeu com as contradições do mundo literário, fazendo do ofício de escritor também uma atividade “rebelde e vadia.”⁶²³

Freire fez um duplo movimento ao dessacralizar para si e para os outros a literatura, tornando-a perigosa ao descerrar os interditos da sexualidade, da política, das margens e dos loucos⁶²⁴, temas recorrentes nas suas narrativas. Para Kafka a “literatura tem menos a ver com a história literária do que com o povo”⁶²⁵, atribuindo a literatura menor a característica política, não apenas uma discussão *en passant*, pois nela “tudo é político.”⁶²⁶

Se na ‘grande literatura’, assentada na ordem do discurso literário, não cessam as discussões e tramas individuais em que o meio social é um cenário difuso para o drama privado, cada vez mais se encaminhando para a solitária voz intimista; na literatura menor o individual vai ao encontro do coletivo e do político, e a discussão se dá pelas interações e intervenções do social no cerceamento do sujeito. A literatura menor é uma contestação do autoritarismo político; portanto, para além do “gesto de escrever”⁶²⁷ o autor se faz na atitude política, daí “a literatura menor implicar muito mais valores coletivos que individuais.”⁶²⁸ A ‘literatura maior’ volta-se para si mesma buscando na estilística, nos cânones, nos rituais, em seus procedimentos internos o controle dos discursos por meio dos “princípios de classificação, de ordenação, de distribuição”⁶²⁹, e então sacraliza-se, fechando-se ao coletivo e ao político. A existência da literatura menor por si só é um ato político⁶³⁰ que provoca outros atos políticos. Neste sentido, Freire sobre *Cléo e Daniel*, analisou: “Alguns ficam tristes porque eles morrem no final. E queriam que eu os salvasse. E eu digo: não sou eu que tenho de salvá-los... seríamos todos nós.”⁶³¹

Em meio à repressão e censura da Ditadura Militar, Freire fez da ficção uma forma de expressão política, uma possibilidade de ruptura com os modos de subjetivação disseminados pelas ditaduras; não apenas política e militar, mas,

⁶²² CHARTIER, Roger. *A Ordem dos Livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa dos séculos XIV e XVIII*. Brasília: UNB, 1998.

⁶²³ *Ibidem*.

⁶²⁴ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 16. ed. São Paulo: Loyola, 2008.

⁶²⁵ KAFKA. *Journal*, 25 de dezembro de 1911, p 181. apud DELEUZE; GUATTARI. *Op. Cit.*, 1977.

⁶²⁶ DELEUZE; GUATTARI. *Op. Cit.*, 1977.

⁶²⁷ FOUCAULT. *Op. Cit.*, 2008.

⁶²⁸ GALLO, Silvio. entre kafka e foucault: literatura menor e filosofia menor. In PASSETTI, Edson (org). *Kafka, Foucault: sem medos*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2004.

⁶²⁹ FOUCAULT. *Op. Cit.*, 2008.

⁶³⁰ GALLO. *Op. Cit.*, 2004.

⁶³¹ FREIRE. In GOIA. *Op. Cit.*, 2001.

sobretudo, aquelas entranhadas no cotidiano, na censura do vizinho, na vigília do padre, no olhar dos pais, na competição dos irmãos, voltadas para a formação de corpos e mentes dóceis. Por meio desta literatura menor apresentou personagens infames que vagavam nas sarjetas, becos e prostíbulos, sem mistificá-los, sem transformar suas dores e agruras em sentimentos universais, pois não vivenciavam dramas morais, mas sim os interditos da sociedade. Nas narrativas que escreveu nos “anos de chumbo da ditadura”⁶³², antes de seu encontro com a obra de Wilhelm Reich, da elaboração da *Soma* e da prática anárquica, alguns de seus personagens são ásperos, amargos, cruéis, que sofreram violência sobre os seus corpos e não aceitaram ser vítimas inertes, reagindo acidamente à sociedade. Na tecitura do drama desses personagens – demasiadamente humanos – pouco interessa o caráter intimista, shakesperiano, mas sim os choques e confrontos com o poder, “o que no seio das grandes literaturas ocorre embaixo e constitui como que uma cave não indispensável ao edifício, aqui ocorre em plena luz; o que lá provoca um tumulto passageiro, aqui não provoca nada menos do que uma sentença de vida ou de morte.”⁶³³

Freire questionou e enfrentou as práticas homogeneizadoras da subjetividade, sexualidade, gênero e política. Por meio da escrita, o autor apresentou os processos de assujeitamento e diferentes constituições da subjetividade como forma de provocar no leitor um estranhamento, uma desterritorialização das certezas, que ocasionasse a “liberdade de viver seus processos, eles passam a ter uma capacidade de ler sua própria situação e aquilo que se passa em torno deles. Essa capacidade é que vai lhes dar o mínimo de possibilidade de criação e permitir preservar exatamente esse caráter de autonomia tão importante.”⁶³⁴

Se como gesto político a literatura interage com o coletivo, como prática solitária a literatura menor também atua sobre o indivíduo que escreve. Freire sustentou que sua escrita se fez antes pela sua vivência, porém, a sua vivência também foi modificada no processo de escrita, mas somente porque esta se constituiu em processo de desterritorialização, político e coletivo, porque esta se fez menor, como enfrentamento ao que estava institucionalizado na sociedade brasileira. Nesse sentido, em alguns trechos narrados pelo autor, a literatura foi também uma “escrita de si”⁶³⁵,

⁶³² Nesta menção destacam-se: *Cléo e Daniel*, *A Cortada* (novela) e *Travesti*.

⁶³³ KAFKA. *Journal*, 25 de dezembro de 1911, p. 182. apud DELEUZE; GUATTARI. *Op. Cit.*, 1977.

⁶³⁴ GUATTARI; ROLNIK. *Op. Cit.*, 2000. p. 46.

⁶³⁵ FOUCAULT, Michel; GROS, Frédéric; FONTANA, Alessandro. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

quando este transformou sua experiência do vivido em narrativa. Não uma autoficção, pois a escrita literária e a estética de existência anarquista em Freire formam uma rua de mão dupla. Stéfanis Caiaffo em *Cartogramas de um Terapeuta Anarquista*, tese de doutorado⁶³⁶, destacou: “pode-se dizer que a porta de entrada ao universo da *Soma* pode ser os próprios romances de Roberto Freire.”⁶³⁷ Nesta afirmação Caiaffo partiu de sua experiência, porém revela a relação intrínseca entre as práticas de si da *Soma* e a escrita literária de Freire como parte deste processo, pois está contido no ato de escrita também o processo pessoal de rupturas com os modos de subjetivação que lhe foram impostos. Se na autoficção o escritor se utiliza da realidade autobiográfica para criar um mundo ficcional⁶³⁸, Freire fez da escrita literária uma forma de repensar o viver, como um exercício contínuo de reflexão da estética de existência anarquista e da *somaterapia*, constituindo um cuidado de si que “ligado à prática da escrita conduzia a atenção para as sutilezas da vida, para experiências que por esse ato se intensificavam.”⁶³⁹ Se, como evoca Caiaffo, a leitura da literatura freiriana provocou rupturas no seu pensamento e o remeteu a compreensão de um novo devir alicerçado na liberdade individual, é preciso destacar que Freire trilhou esse caminho anteriormente, pois a escrita de si provocou no autor também rupturas que possibilitaram a construção de uma nova estética de existência. Freire se desassujeitou por meio da escrita de si.

Ao defender que sua escrita se fez antes pela sua vivência e, possibilitar ao leitor uma reflexão a partir uma estética anarquista, não ensinou ensinamento moral, mas sim possibilidades de transgredir a moralidade vigente, como um ato de resistência aos modos de subjetivação, no qual esboçou transgressões dos limites, num anseio em repensar o mundo. O mal-estar na sociedade foi exposto na trama vivida por seus personagens que estão à margem ou, quando inseridos na sociedade, em conflito com os seus valores, dualidade que, por vezes, impõe a loucura. Mas essa ‘loucura’ não é descrita como incapacitante ou doentia, e sim libertadora, que se traduz num momento que estes personagens enfrentam a sociedade e decidem viver conforme seus desejos. Neste âmbito, sua literatura aproxima-se de uma possibilidade de discussão do ideário anarquista, visto que, além de expor o seu mal-estar com a sociedade, também

⁶³⁶ Tese escrita em forma de cartas, que mesclam memórias do autor como participante dos grupos de *somaterapia*, escritos que assemelham a um diário pessoal sobre o doutorado e, também reflexões sobre filosofia, teorias do anarquismo e psicologia. CAIAFFO, Stéfanis Silveira. *Cartogramas de um Terapeuta Anarquista*. RJ: UERJ, 2009. (Tese de Doutorado em Psicologia)

⁶³⁷ *Ibidem*.

⁶³⁸ DOUBROVSKY, Serge. In JEANNELE, Jean-Louis, VIOLET, Catherine (org). *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, 2007.

⁶³⁹ *Ibidem*.

apresentou que a experiência pessoal e social do anarquismo possibilita um confronto e uma linha de fuga da sociedade contemporânea.

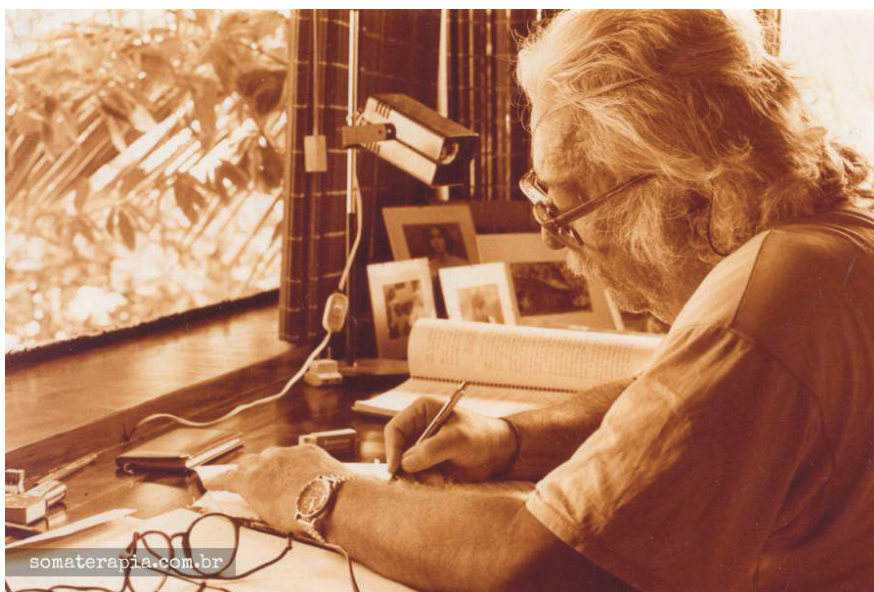


Figura 31 – Freire na sua cabana em Visconde de Mauá

Para melhor compreender como Freire provocou rupturas, resistências, transgressões e mudanças por meio da literatura, pensando esta como via de mão dupla, destacam-se cinco temas recorrentes em seus livros: cidade e marginalidade, psicanálise, sexualidade e amor livre, inservitude voluntária e a utopia. Pretende-se abordá-los separadamente, mesmo eles se entrecruzando, para melhor compreender seus desdobramentos nas duas fases da literatura freiriana, que teve a leitura da obra de W. Reich, por Freire, como divisor de águas.

5.1 Margens

*Vê-se um trapeiro que vem, cabeça inquieta,
Catando e se apoiando em muros feito um poeta,
E, sem se inquietar com delatores, seus senhores,
Seu coração todo se abre a projetos sonhadores.*
Charles Baudelaire

As relações entre história e literatura têm sido tema de debates e impasses entre historiadores, sobretudo após a publicação de *Meta-História* de Hayden White nos anos 1970, que questionou a ficção como domínio da literatura e o real domínio da história. Se para alguns historiadores tal discussão foi herética, para outros criou possibilidades de repensar os entrecruzamentos da ficção e do real na literatura como discussões da

história, que “não proporciona um conhecimento do real mais verdadeiro (ou menos) do que faz um romance.”⁶⁴⁰ Portanto, relacionar a narrativa literária e a história também se constitui uma possibilidade de estudo do contexto histórico e social, em que “a leitura da literatura pela história não se faz de maneira literal, e o que nela se resgata é a representação que ela comporta.”⁶⁴¹

Para Chartier, a narrativa histórica é construída segundo regras, a partir de procedimentos de pesquisa, organizada em “uma ordem cronológica, em uma demonstração fechada e em um discurso sem lacunas, materiais sempre abertos e vazados.”⁶⁴² Em *Escrita da História*, Michel de Certeau estabeleceu que na história o processo de construção da narrativa se dá pela reorganização e reordenação do processo de pesquisa, sendo que as escolhas dos historiadores em seu recorte de objetos e o modo de escrita se dá mais pelos espaços que estes ocupam na instituição do saber, do que pela subjetividade. A coerência de seu discurso é atribuída às práticas de pesquisa, muito mais do que ao gênero literário empregado por estes pesquisadores⁶⁴³.

A literatura, necessariamente não depende de regras rígidas de pesquisa, do arquivo, nem de procedimentos técnicos; as regras e a escrita são construídas pelo próprio autor, o que torna o processo de criação diferenciado, por vezes único, não atrelado a um corpo de regras metodológicas. Freire, ao descrever o seu processo de criação, destaca situações próprias ao escritor de literatura e que caracterizam a maleabilidade do método ficcional:

Eu me lembro de cenas que foram descritas só pela emoção. Foram descobertas pela emoção, outras pela sensualidade. Outras através do contato com o vento, com a chuva, num ato de amor corporal ou num momento de êxtase emocional encantador. Então este processo vai avançando, e quando eu vou para a mesa de trabalho, já estou com as cenas que vou escrever prontas.⁶⁴⁴

Ao longo do tempo, a história foi percebida e transformada em narrativas literárias por muitos autores; compreender a interpretação destes fatos permite um entendimento de como o autor experimentou no real e no imaginário sua vivência histórica. O escritor, como o historiador, busca compreender o mundo, organizá-lo por meio da escrita. O historiador, mediante a constituição da metodologia científica,

⁶⁴⁰ CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 97.

⁶⁴¹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional*. In LEENHARDT, Jacques. PESAVENTO, Sandra Jatahy. (orgs) *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas/SP: Ed. UNICAMP, 1998. p. 22.

⁶⁴² CHARTIER. *Op. Cit.*, 2002. p. 157.

⁶⁴³ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982. p. 102.

⁶⁴⁴ FREIRE. *Op. Cit.*, 2002.

escreve baseando-se em documentos, testemunhos e seu intrincado corpo teórico; o escritor contextualiza o mundo na liberdade da ficção, não sem métodos ou inseridos em regras estilísticas, mas ambos escrevem interpretações do real⁶⁴⁵.

A leitura da obra literária de Freire permite perceber como a história, enquanto lugar de experimentação e os saberes sobre os outros, possibilitaram um saber sobre si do autor⁶⁴⁶. Sua narrativa transparece o mal-estar da realidade social e histórica, em confronto com o ideal anarquista, mostrando uma tensão entre o mundo real e o mundo ficcional da obra literária.

O realismo da ficção joga o leitor num mundo de estranhamento, onde não é mais possível se reconhecer. A ficção aparece como o inabitual, o insólito, o que não tem relação com este mundo nem com este tempo – o outro de todos os mundos, que é sempre distinto do mundo. Mas ao mesmo tempo em que nos retira do mundo, nele nos coloca novamente. E nós o vemos então com outro olhar, pois a realidade criada na obra abre no mundo um horizonte mais vasto, ampliado.⁶⁴⁷

Pensar as relações entre história e a literatura de Roberto Freire é uma forma de perceber como o autor desvela um devir em sua escrita, que deseja “apreender estas vidas e estes acontecimentos dos esgotos, das sarjetas, em abandono ao discurso da razão e o piedoso discurso humanista, cúmplices na produção destes seres marginados, destes lugares de sujeito destinados à infâmia, ao escárnio, à punição, ao internamento, à anormalidade, à vergonha.”⁶⁴⁸ História e literatura não podem ser “concebidas como heterogêneas, mas concorrendo conjuntamente à realização de funções sociais essenciais, põem em cena as categorias psicossociais da nova figura do cidadão.”⁶⁴⁹

Da mesma forma que literatura e história foram concebidas como margens opostas, que uma mudança de paradigmas aproximou e entrecruzou; as margens sociais e urbanas se entrelaçam e se confundem na narrativa literária de Freire. Nesta cidade literária, além da marginalidade dos personagens, destacam-se os espaços da cidade que figuram a trama, oscilando entre o submundo e o que é designado como um padrão burguês. A infelicidade do viver burguês, a artificialidade de seus apartamentos e empregos, contrastam com a originalidade do submundo, baseada na atitude de

⁶⁴⁵ LEMAIRE, Ria. *O Mundo feito Texto. In Pelas Margens: outros caminhos da história e da literatura*. Campinas, Porto Alegre: Ed. Unicamp, Ed. UFRGS, 2000, p.9-12.

⁶⁴⁶ CHARTIER. *Op. Cit.*, 2002. p. 161.

⁶⁴⁷ LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. RJ: Civilização Brasileira, 2011. p. 25.

⁶⁴⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado. Ensaio sobre a teoria da história*. Bauru, SP: Edusc, 2007. p. 88.

⁶⁴⁹ LEENHARDT, Jacques. *A construção da Identidade pessoal e social através da história e da literatura*. In LEENHARDT, Jacques. PESAVENTO, Sandra Jatahy. (orgs) *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas/SP: Ed. UNICAMP, 1998. p. 45.

resistência, por vezes de recusa ao que é considerado normal no modelo de sociedade de consumo.

Em *Cléo e Daniel*, essa cidade metafórica nos é apresentada por um personagem-narrador: Rudolf Flügel, que também oscila entre esses mundos. Em seu caminhar pela cidade fictícia este personagem-narrador apresenta-se como um *flâneur* que, em um panorama da cidade, descreve os tipos humanos da cidade dual⁶⁵⁰. Para fazermos o paralelo entre a cidade fictícia e as cidades reais, além de Walter Benjamin e sua cidade panorâmica, é possível pensar em um “historiador viajante”⁶⁵¹, Michel de Certeau, que ao pensar as cidades reais, contribuiu para analisar a cidade fictícia de Roberto Freire, que se apresenta como um simulacro em que “as redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõe uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada de fragmentos de trajetórias e em alterações de espaço: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra.”⁶⁵²

A *flanerie* do personagem-narrador revela uma cidade esquecida, assim a literatura se apresenta para revelar esse submundo; seu olhar atento é o que revela esse mundo desconhecido e essas pessoas anônimas. É uma nova possibilidade de ler a cidade, pensada como “representação que os discursos e imagens do urbano podem sofrer, em um processo de desterritorialização, no tempo e no espaço.”⁶⁵³

Na obra literária de Roberto Freire, *Cléo e Daniel* e *Cúmplices* são tramas urbanas que se desenvolvem em São Paulo, mas somente no primeiro livro a cidade se constrói como personagem e não apenas um cenário.

No Jardim da Luz, próxima à estação da estrada de ferro, há uma ruazinha muito estreita, cujas casas velhas e sobradadas foram, há algum tempo, local de trabalho de prostitutas de terceira categoria. (...) O local era excelente para o negócio. Bem na esquina, em frente à estação, erguia-se um velho sobrado de dois andares, tendo ainda uma água-furtada acima deles, com pequena janela entre as telhas coloniais. Paredes pintadas a óleo verde-garrafa e janelas e portas marrom-escuro. Fora hotel desde a construção. E com um só nome: Hotel do Viajante.⁶⁵⁴

Um refúgio condenado ao desaparecimento, como aqueles que o habitam. Porque o mundo de concreto, aço e vidro avançava sobre os velhos sobrados, conforme São Paulo se verticaliza nos anos 1960. Diante da especulação imobiliária e dos

⁶⁵⁰ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. (Obras Escolhidas, vol. III). São Paulo: Brasiliense, 1989b. p. 33.

⁶⁵¹ CHARTIER. *Op. Cit.*, 2002.

⁶⁵² CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1 Artes de Fazer*. RJ: Vozes, 1994. p. 170.

⁶⁵³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999. p. 22.

⁶⁵⁴ FREIRE. *Op. Cit.*, 1966b.

interesses financeiros sobre os espaços da cidade, pouco podiam fazer, pois “era gente pobre e seus argumentos não sensibilizavam muito os funcionários da municipalidade e da Secretaria de Segurança. Tiveram de mudar-se.”⁶⁵⁵ Didi-Hubermann em *Peuples Exposés, Peuples Figurants*⁶⁵⁶ analisa a exposição midiática dos pobres, como um prenúncio também do seu desaparecimento, como indesejáveis, aos poucos deveriam ser eliminados dos cenários urbanos que se idealizam na modernidade, dessa forma a exposição dos infames é também o seu inventário. E Freire inventaria não apenas uma São Paulo que desaparece, mas também o seu passado.

Este narrador caminhante é também um *chiffonnier*⁶⁵⁷, mas os trapos que recolhe e coleciona são pessoas, mas não qualquer pessoa, apenas os infames, que poderiam ser encontrados esquecidos nas sarjetas das margens da cidade, ou ainda, jovens como Daniel e Cléo, que fogem dos modos de subjetivação que os empurram para o centro, para um mundo asséptico e em “tons de bege.”⁶⁵⁸ Considerando-os desajustados, os pais de Daniel recorrem ao manicômio, enquanto que os pais de Cléo procuram um psicanalista, a fim de curá-los. Com dezessete anos, ingênuos e impetuosos, ambos resistem. Flügel, em sua primeira frase, parece ser aquele que pode oferecer alguma ajuda ou salvação a eles: “Como os mendigos e as putas, a gente logo percebe quais os que vão parar diante de nós para a oferenda. Para esses não estendemos as mãos. Com eles não trocamos o que temos, mas o que somos.”⁶⁵⁹ Mas ao longo da história, percebe-se que é o psicanalista, até então bem ajustado e confortável em sua função social, que precisa dessas pessoas rotuladas como desajustadas, mas sentidas intuitivamente como resistentes pelo psicanalista, que ainda não compreende ao quê ou quem precisa resistir. E Freire apresentou uma idiossincrática coleção:

Alencar, o mais velho, é estatístico e ex-seminarista; Mágico de Oz ou Doutor Sarmiento, ex-famoso proctologista que, herdando enorme fortuna, largou a profissão, a mulher e os filhos para dedicar-se exclusivamente a outro aspecto, mais pessoal, de sua antiga especialidade: a pederastia; Juqueri ou Carlão, funcionário público da Biblioteca Municipal, que estuda psiquiatria para simular loucura e documentar a reação dos normais ante a mesma, na visão de um doido experimental; Casto Alves ou Antônio Alves,

⁶⁵⁵ *Ibidem*.

⁶⁵⁶ DIDI-HUBERMAN. *Op. Cit.*, 2012.

⁶⁵⁷ “Voici un homme chargé de ramasser les débris d’une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu’elle a perdu, tout ce qu’elle a dédaigné, tout ce qu’elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l’Industrie, deviendront des objets d’utilité ou de jouissance.” Cette description n’est qu’une longue métaphore du comportement du poète selon le cœur de Baudelaire. *Chiffonnier ou poète — le rebut leur importe à tous les deux.* BENJAMIN. *Op. Cit.*, 1989b.

⁶⁵⁸ BRESSANE, Júlio. *Dias de Nietzsche em Turim*. 2001.

⁶⁵⁹ FREIRE. *Op. Cit.*, 1966b.

poeta sem versos, marginal romântico que nunca deitou com mulher, sem nenhum problema biológico ou psicológico impediante – é o mais moço do grupo. Trinta anos de virgindade – tudo isso por amor à humanidade e a uma mulher impossível. Em sinal de protesto pela injustiça social (no caso da humanidade), e ciúmes de Jesus Cristo (a amada tornou-se freira), mantém-se em greve de sexo. Finalmente, sem apelido como Alencar, Rodrigo, o acordeonista cego que vive às custas de Gabrielle, tocando para os fregueses as peças de sucesso no momento e, para ela, as canções francesas do seu tempo.⁶⁶⁰

As margens e os infames, como personagens essenciais à trama, desaparecem da literatura freiriana após a novela *Travesti*, gênero literário pouco difundido no Brasil. Joselin, a travesti da trama, enfrenta a eminente morte do pai que a renegou e decide voltar para reencontrá-lo, acreditando que pode curá-lo milagrosamente. O diálogo interior de Joselin é intenso, transitando entre o passado e o presente, evidenciou o conflito entre o pai e o filho homossexual; para além de um conflito pessoal, estabelece uma discussão sobre a produção dos preconceitos, conflitos e controles em torno da sexualidade. O leitor desatento e assujeitado pelas teorias da psicanálise pode tomar a história por um caso edipiano, sem se dar conta que Joselin almeja salvar o pai; salvá-lo do seu preconceito e do que a sociedade fez com ele; este é o milagre da travesti Joselin. Milagre que Freire transforma em ato político, pois “quando Kafka indica, entre as finalidades de uma literatura menor, ‘a depuração do conflito que opõe pais e filhos, e a possibilidade de discuti-lo’, não se trata de uma fantasia edipiana, mas de um programa político.”⁶⁶¹

5.2 Literatura e Psicanálise

*Não existem, nas vozes que escutamos,
ecos das vozes que emudeceram?*

Walter Benjamin

A psicanálise tem uma estreita relação com a literatura desde sua origem; Freud, um voraz leitor, não apenas dialogou e analisou obras literárias, como conferiu uma estética literária aos seus escritos de psicanálise, fato que lhe possibilitou ganhar o Prêmio Goethe de Literatura em 1930 e certo ‘recalque’ por não ter obtido o Nobel de Medicina e o reconhecimento da psicanálise como ciência⁶⁶². Mesmo reportando casos

⁶⁶⁰ *Ibidem.*

⁶⁶¹ DELEUZE; GUATTARI. *Op. Cit.*, 1977.

⁶⁶² CHICHE, Sarah. *Fictions de la Psychanalyse*. Dossier Littérature et Psychanalyse. Le Magazine Littéraire. N°544. Juin, 2014.

reais, a narrativa de Freud foi constantemente tomada por narrativa ficcional, por utilizar técnicas de escrita consideradas próprias aos romancistas, sobretudo o narrador onisciente. Para Borch-Jacobsen, Freud “narra seus próprios pensamentos, suas próprias construções e hipóteses interpretativas. Fazendo uso de um abuso da confiança narrativa particularmente sutil que consiste em jogar simultaneamente sobre dois tabuleiros, a narrativa de ficção e a narrativa não-fictícia.”⁶⁶³

As relações entre ficção e psicanálise se estreitaram e, atualmente, muitos psicanalistas figuram entre diversas histórias como as do escritor Irvin D. Yalom, que em *Quando Nietzsche Chorou* abordou o início da psicanálise ambientando sua história no consultório de Joseph Breuer, ou no recente romance de Umberto Eco, *O Cemitério de Praga* no qual o preconceituoso narrador, criador do apócrifo *Protocolos dos Sábios de Sião*, comenta sobre o judeu vienense Dr. Fróid e o novo tratamento para loucos, a cura pela palavra. Psicanalistas, divãs e consultórios tornaram-se tema da literatura – e do cinema – do século XX.

O domínio da psicanálise é a linguagem⁶⁶⁴ e foi por meio das palavras que Roberto Freire iniciou o embate contra o imaginário dominante sobre o saber psicanalítico. Nos livros *Cléo e Daniel* (1966) e *Coiole* (1986), o poder psiquiátrico e a psicanálise são os personagens principais, criticados e refutados pelo narrador Rudolf Flügel, psiquiatra e psicanalista autoritário em crise existencial. Se *Cléo e Daniel*, escrito logo após sua primeira prisão, marcou a ruptura total com o modo de vida que denominava burguês, com o qual digladiou por tantos anos; *Coiole*, publicado somente após o fim da Ditadura Militar, aborda ficcionalmente as concepções reichianas e o anarquismo. Em *Coiole*, Rudolf Flügel se mostra aberto a novas concepções de existência, mas ainda resiste, numa narrativa que flerta com a literatura fantástica.

A semelhança das trajetórias de Roberto Freire e Rudolf Flügel pode levar a uma interpretação de que este seria o alter-ego do autor, mas o psicanalista-personagem, por vezes, parece encarnar o papel de arqui-inimigo de Freire, a psicanálise, travestida de personagem, destruindo o mundo que a cerca, resistindo a qualquer mudança. Freire e Flügel se confrontam e o “que a categoria narrativa do personagem traz para a discussão

⁶⁶³ BORCH-JACOBSEN, Mikkel. *Freud, un style réaliste*. Dossier Littérature et Psychanalyse. Le Magazine Littéraire. N°544. Juin, 2014.

⁶⁶⁴ GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur. *L'irrévélabile*. Dossier Littérature et Psychanalyse. Le Magazine Littéraire. N°544. Juin, 2014.

da identidade pessoal”⁶⁶⁵ é a possibilidade de recriar a sua existência ao transformar a literatura num exercício de escrita de si.

Cléo e Daniel, no rastro da literatura *beat* e escrito em meio a uma crise existencial, possui violência em sua narrativa, sobretudo nos diálogos, por vezes cruéis, mas que objetivam expor a classe burguesa, os padres e os médicos. Freire evidenciou o caráter violento de Rudolf Flügel ao comentar, com certa frustração, que o “ator John Herbert, não conseguiu compor o violento e cruel personagem alemão que conduz a história do romance”⁶⁶⁶, portanto, tal característica não está sujeita meramente a interpretação do leitor. A violência do personagem não objetivava expor uma outra imagem possível aos psicanalistas que compunham o imaginário social do homem culto, elegante e educado, mas sim expor a psicanálise como violência. Para desnudá-la, escolheu um prostíbulo – Hotel do Viajante –, onde Gabrielle, uma velha cafetina francesa, acolhe um grupo de homens considerados socialmente desajustados que, como elefantes no fim da vida, escolheram um lugar confortável para esperar a morte⁶⁶⁷. Gabrielle também acolheu Flügel, inicialmente por curiosidade:

— O que faz por aqui? C’est incompréhensible... Procura mulher? Mais vous êtes beau...

Súbito fez uma cara triste e debochada.

— Non! Quel dommage...

— O que foi?

— Frequentador das tardes...

— Sim, às vezes.

— Pederasta ou impotente?

— Psicanalista.

Ficou excitadíssima. Sempre desejara conhecer de perto essa raça nova de homens. Mas é lógico! Somente um psicanalista, além dos pederastas e dos impotentes, poderia relacionar-se com as prostitutas em suas horas de repouso. E escandalizou-se com minha falta de sentimentos humanos, sobretudo o de solidariedade para com a classe em geral.⁶⁶⁸

E, posteriormente, como um novo ‘elefante’, porém rejeitado pela manada: “Se você é psicanalista, o que faz aqui? Não bastam as suas vítimas voluntárias? Elas não o divertem o bastante? Não dizem tudo, não sofrem tudo no divã? Aqui perde o seu tempo, ninguém quer sarar...”⁶⁶⁹ Vagabundos, homossexuais e prostitutas são os primeiros resistentes ao assujeitamento psicanalítico, que não recuaram diante da

⁶⁶⁵ RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas, SP: Papirus, 1991. p. 170.

⁶⁶⁶ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. p. 232.

⁶⁶⁷ “Num de seus livros, Rice Burroughs diz que os elefantes, ao pressentirem a morte iminente, apressam-se em utilizar as energias restantes nos músculos gigantescos para procurar, solitária e resignadamente, o que seria o seu cemitério. Chegando ali, escolhem o local para a última pousada, deitam-se e morrem discretamente.” FREIRE. *Op. Cit.*, 1966b.

⁶⁶⁸ FREIRE. *Op. Cit.*, 1966b.

⁶⁶⁹ FREIRE, Roberto. *Cleo e Daniel*. São Paulo: Brasiliense, 1966b.

violência do psicanalista, seguidos pelos jovens Cléo e Daniel. A escolha não foi aleatória, mas uma busca de personagens que dialogassem com o contexto pós-golpe e criassem condições de possibilidades de expor as “frustrações, aberrações e insatisfações”⁶⁷⁰ da classe média e a passividade dos operários que transitam pelas vias da cidade como formigas obreiras⁶⁷¹.

Com a crescente industrialização que o país vivenciava desde a década de 1950, mais perceptível em São Paulo, operava-se também uma transformação social. Desde que o governo Vargas dissolveu os sindicatos que tinham por base o socialismo e o anarquismo, o trabalhador teve a sua identidade proletária também dissolvida e foi se desarticulando enquanto classe social, fato que Freire pôde perceber ao longo do trabalho no teatro e jornalismo. Em consonância, com o aumento do número de universidades no país, cresceu a classe média, não de trabalhadores, mas de empregados, cuja formação universitária e as funções administrativas em empresas ou no serviço público não lhes permitiram uma identidade de classe⁶⁷², portanto sem um objetivo em comum que possibilitasse a revolução social por qual Freire se engajara no teatro, no jornalismo e na militância na Ação Popular. Essa classe média, constituída por empregados que se acreditavam superiores aos operários e agricultores, formava uma massa de consumidores, necessária à manutenção do mercado econômico. Para que tal concepção de sociedade funcione e os empresários atinjam o seu objetivo final que é a acumulação de riquezas, faz-se necessário que a massa de trabalhadores esteja ajustada ao sistema, sobretudo os empregados, principais consumidores⁶⁷³. Sobre o sentimento de fazer parte dessa massa de empregados, o personagem Benjamin desabafa em carta para Flügel:

[Somos] Loucos e fodidos! A alienação tem muitos caminhos. Mas a mental é menos importante e grave que a vital. Não foi nossa mente que ficou louca, mas nossa vida, compreende? E permanecendo intacto o pensamento, julgamos, criticamos, analisamos e sintetizamos essa incapacidade de ser, estar, sentir, querer e fazer. E para que isso?⁶⁷⁴

⁶⁷⁰ FREIRE. *Op. Cit.*, 1966b.

⁶⁷¹ “Os homens são de operação ou de manutenção. Operação e manutenção do formigueiro e das formigas. Se um operário, um comerciante ou um banqueiro são criaturas de operação, as que fazem os túneis para a circulação dos alimentos, dos objetos, dos veículos, dos papéis, do dinheiro e da merda, os médicos, por exemplo, são os encarregados da manutenção, do bom estado de saúde e da eficiência social das formigas obreiras. Se antes de me tornar um elefante já andava cheio de ser de manutenção, agora, então!” FREIRE. *Op. Cit.*, 1966b.

⁶⁷² Semelhante transformação foi apontada por Kracauer e Benjamin como fenômeno da modernidade capitalista. KRACAUER, Siegfried. *Les Employés: aperçus de l'Allemagne nouvelle (1929)*. Paris: Les Belles Letres, 2012.

⁶⁷³ *Ibidem*.

⁶⁷⁴ FREIRE. *Op. Cit.*, 1966b.

É neste contexto econômico, conforme exposto por Kracauer, que a psicanálise se sedimentou na Alemanha nos anos 1930, transformando em doenças e desajustes psicológicos, os descontentamentos e resistências à modernidade capitalista. Tal situação se repetiu de forma semelhante no Brasil na década de 1960, em que a psicanálise teve breve expansão em paralelo à industrialização do país e o crescimento da classe média. O entusiasmo pela psicanálise foi breve no Brasil, pois coincidiu com a emergência dos psicotrópicos controlados pela indústria farmacêutica e com maiores garantias para a efetivação de tal modelo de sociedade, além de terem criado um novo produto de consumo, logo o divã foi substituído pelo consultório psiquiátrico.

Freire expôs, em diversas passagens do livro, o psiquiatra como um ‘traficante oficializado’ por ser o detentor de receitas médicas que fornece a Daniel com indiferença, e é por meio de uma destas receitas que Cléo e Daniel conseguem comprar as anfetaminas com que cometem suicídio. Ou teriam sido suicidados pela sociedade?⁶⁷⁵

“Meu consultório era frequentado por formigas com defeito de fabricação”⁶⁷⁶, foi como Flügel definiu os seus clientes e deixa claro que o médico, também formiga obreira, é responsável pela “manutenção, do bom estado de saúde e da eficiência social das formigas obreiras”⁶⁷⁷, e que ele já não mais deseja representar este papel, não por consciência política, mas sim por acreditar estar morrendo, por ser um ‘elefante’ como Gabrielle o designou; nesta passagem, Flügel é a psicanálise que Freire apresenta como moribunda. Ao longo do livro-epitáfio, realizou uma esmerada autópsia, detalhando as causas da morte da psicanálise:

Rudolf criara um mito e vivia à custa dele, como os charlatães e os gênios. (...) Os psicanalistas, ao descobrirem um método de investigação do comportamento social e a terapêutica para corrigir seus desvios comprometedores, incauta e ingenuamente imaginaram-se de posse de um sistema filosófico. E tentam adaptar à pessoa humana, no sentido vertical, o que serve apenas para o social do Homem, no sentido horizontal. Conclusão: veem mais fundo dentro das pessoas, não entendem claramente o que encontram e são obrigados a extrapolar esses conhecimentos, sofismando generalidades aparentemente novas. Daí seu misticismo agnóstico e individualismo egoísta. Concepções que geram comportamentos meramente defensivos. Porém, com o tempo, acabam sendo também consumidos pela verdade, como tudo o que chega perto demais do fogo, desprotegido, por mais alto que seja seu ponto de fusão. Mais especificamente, o mito de Rudolf é este: devorar a esfinge em lugar de decifrá-la. E seguir o itinerário da solidão, percorrendo os caminhos do sexo, da loucura e da morte.⁶⁷⁸

⁶⁷⁵ ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicidado da sociedade*. Lisboa: MM, 1987.

⁶⁷⁶ FREIRE. *Op. Cit.*, 1966b.

⁶⁷⁷ *Ibidem*.

⁶⁷⁸ *Ibidem*.

Freire não foi apenas legista, foi também o seu assassino. Numa atitude que remeteu às análises freudianas, precisou matar a psicanálise dentro de si, um ato político de crítica ao poder médico: “O que a psicanálise sabe a esse respeito não é melhor do que já descobriram a filosofia, a religião, a quiromancia.”⁶⁷⁹ Na escrita de *Cléo e Daniel* construiu o seu processo de desassujeitamento dos saberes da psicanálise; sem conhecimento da obra de W. Reich, Ronald Laing ou David Cooper até então, sua atitude foi consonante a estes teóricos. De forma urgente e visceral, Freire precisava deixar de “abastecer o aparelho de produção”⁶⁸⁰ do saber psicanalítico. Ao usar a literatura como possibilidade de discussão política deste saber, que considerou falso, efetiva outra característica da literatura menor, que é o aspecto coletivo, pois

é a literatura que se encontra encarregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa, apesar do ceticismo; e se o escritor está à margem ou afastado de sua frágil comunidade, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade.⁶⁸¹

Apesar de escrito no contexto pós-golpe civil-militar, *Cléo e Daniel* não abordou a militância política e a revolução como gesto coletivo. Freire já propunha a revolução como atitude que deveria iniciar no indivíduo, concepção melhor elaborada nos demais livros: “Eu acho que tem de ser a revolução da pessoa. É um processo mais lento, mas muito eficiente. A mudança de uma pessoa contamina milhares.”⁶⁸² *Cléo e Daniel* é um livro sobre micropolítica, que questionou o poder psicanalítico, a manipulação psiquiátrica no uso de psicotrópicos, o poder religioso, o vazio da vida na modernidade e a falsa moral. Como contraponto apresentou a liberdade sexual, o amor e a resistência empreendidos pelos loucos e vagabundos, infames que não se deixaram cooptar pela sociedade de consumo. Em entrevista, Freire destacou que “é o livro que eu mais recebo referências sobre a ação política dele na vida das pessoas”⁶⁸³, pois a trama e a clareza com que os temas são conduzidos nos diálogos ou na voz do narrador, incentiva o leitor a uma reflexão política, pois “o que no seio das grandes literaturas ocorre embaixo e constitui como que uma cave não indispensável ao edifício, aqui ocorre em plena luz; o

⁶⁷⁹ FREIRE. *Op. Cit.*, 1966b.

⁶⁸⁰ BRECHT, Bertolt. *apud* BENJAMIN, Walter. *O que é o teatro épico?*. *Op.Cit.*, 1995.

⁶⁸¹ DELEUZE; GUATTARI. *Op. Cit.*, 1977. p. 27.

⁶⁸² FREIRE. *In* GOIA. *Op. Cit.*, 2001.

⁶⁸³ *Ibidem*.

que lá provoca um tumulto passageiro, aqui não provoca nada menos do que uma sentença de vida ou de morte.”⁶⁸⁴

E Freire experimentara o limbo entre o viver e o morrer nos porões do DOPS, a violência extrema; como experiência limiar⁶⁸⁵, impôs-lhe o luto de si e a aceitação da morte de um ideal, mas a prática de escrita de si, como mão-dupla, faz de *Cléo e Daniel* um novo começo que o conduziu ao divórcio, à contracultura, à vivência comunitária, à prática do amor livre, ao uso de alucinógenos e a elaboração da *Somaterapia*. *Cléo e Daniel* é também uma caixa de ‘coisas inúteis’ acumuladas ao longo de sua vida e que era preciso desapegar:

Um homem sem esperança alguma, este é o verdadeiramente livre. Eu não pertencia mais a nada. Estranhava tudo ao meu redor e em mim mesmo. E me parecia muito frágil negar as coisas inúteis, despi-las, recusá-las.

Comecei pelos livros. Enchi inúmeros caixotes com eles e vendi a peso. Quadros, objetos, tapetes, cortinas, tudo, dei ao zelador do edifício. Cama armário, mesa e cadeiras me bastavam. E a vitrola. Cada disco era essencial. Comprei ainda muitos outros. E chegou a vez do consultório.⁶⁸⁶

Em *Coiote*, Rudolf Flügel está saindo do manicômio, após um tratamento de insulinoaterapia contra o alcoolismo a que sucumbira após o suicídio de Cléo e Daniel. Decidido a isolar-se foi morar num sítio em Visconde de Mauá/RJ, para manter-se longe de seus dois vícios: álcool e gente.

O encontro com um jovem dançando a beira do riacho em seu sítio, não apenas irrompe o isolamento de Flügel, como o conduz a um encontro com as teorias reichianas, o anarquismo e o amor livre, ou seja, *Coiote* é o livro em que Freire abordou a *Somaterapia* e o “anarquismo por meio do domínio do imaginário literário.”⁶⁸⁷ Ao descobrir que o jovem, que se autodesigna como Coiote, é esquizofrênico, o expsicanalista fica intrigado com a liberdade que os pais lhe concedem e a rejeição total a qualquer forma de tratamento psiquiátrico.

Rememorações do sanatório o fazem lembrar outra interna, Eleonora, uma atriz shakesperiana que fora amante de Wilhelm Reich. A curiosidade em relação à Coiote o leva a reencontrar Eleonora e as discussões a respeito de Reich e suas teorias. Roberto Freire passa da contestação da psicanálise freudiana em *Cléo e Daniel* para a divulgação das ideias reichianas em *Coiote*. Por meio de Eleonora, defendeu que Reich “foi o único e verdadeiro discípulo de Freud, porque o ultrapassou. Mas foi longe demais quando era

⁶⁸⁴ KAFKA. *Journal*, 25 de dezembro de 1911, p 182. apud DELEUZE; GUATTARI. *Op. Cit.*, 1977. p. 26.

⁶⁸⁵ BENJAMIN. *Op. Cit.*, 1989a.

⁶⁸⁶ FREIRE. *Op. Cit.*, 1966b.

⁶⁸⁷ MARICOURT, Thierry. *Histoire de la Littérature Libertaire en France*. Paris: Albin Michel, 2012.

ainda muito cedo para isso. Daí passou por louco, ou melhor, por isso o fizeram passar por louco.”⁶⁸⁸ Nesta história Freire dá a palavra aos loucos: Coiote, Reich, Eleonora e Ita, amante de Flügel no sanatório; e também explorou a ideia de antiterapia, remetendo à antipsicoterapia que foi a concepção que trabalhou antes de designar a *Soma* como terapia anarquista.

Em *Coiote*, os corpos em movimento, em busca do prazer e integrados à natureza, confrontam o corpo acomodado ao divã e às paredes do consultório. De forma indireta, intrincada à trama narrativa, há uma abordagem da teoria reichiana sobre a couraça neuromuscular do caráter⁶⁸⁹ e as atividades físicas junto à natureza, como exercício de desencorajamento:

Espantava-me a energia disponível em meu corpo para aquela maratona, à qual não estaria habitualmente preparado. Rosário me explicou mais tarde que andar e saltar sobre as pedras de um rio tem o poder de acionar a totalidade da musculatura do nosso corpo, pois caminhamos em constante desequilibrar e reequilibrar, nas mais variadas posições e inusuais movimentos corporais.⁶⁹⁰

A discussão ecológica não é apenas um desdobramento da *Somaterapia* e da teoria reichiana, mas também a construção de um idílio anarquista, em que o viver em comunidades alternativas em meio à natureza é uma opção de fuga e resistência à modernidade capitalista que domina a cidade, cenário de *Cléo e Daniel*, um livro quase antítese a *Coiote* em relação à discussão de cidade.

A cura das neuroses individuais e sociais passava pelo hedonismo e a narrativa freiriana em defesa do amor livre e da busca pelo prazer evocava a teoria reichiana:

As possibilidades de realização sexual orgástica são infinitas e absolutamente poliformes. O corpo todo é a verdadeira genitália do homem. A genitália propriamente dita é apenas a porta de entrada da genitália do homem. O prazer consentido e partilhado jamais necessitará de violência, mas sim de criatividade. Só o que é espontâneo dá prazer orgástico.⁶⁹¹

Flertando com a literatura fantástica, Freire também explorou o “imaginário reichiano”⁶⁹² sobre as teorias sobre o orgônio⁶⁹³, utilizando “a irrealidade da obra, com

⁶⁸⁸ FREIRE, Roberto. *Coiote*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

⁶⁸⁹ REICH, Wilhelm. *A Análise do Caráter*. SP: Martins Fontes, 1998.

⁶⁹⁰ FREIRE, Roberto. *Coiote*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

⁶⁹¹ *Ibidem*.

⁶⁹² O imaginário reichiano será melhor abordado no capítulo 6. BERTIN, Georges. *Un imaginaire de la pulsation: lecture de Wilhelm Reich*. Quebec: Les Presses de l'Université Laval, 2004.

⁶⁹³ “Reich concluiu que a energia do organismo (biológica) e a energia da atmosfera (cósmica) fazem parte de uma mesma energia, a energia da vida, a força criativa fundamental. E é essa energia, chamada por Reich de energia orgônica, que fica bloqueada no corpo, na couraça muscular. A energia orgônica pode facilmente penetrar todas as formas de matéria, em diferentes níveis de velocidade e concentração, carrega e se irradia de todas as substâncias vivas e não-vivas, pode também existir de forma livre na atmosfera e no vácuo”. <http://www.centroreichiano.com.br/>

esse mundo imaginário que toda a narrativa evoca⁶⁹⁴, para uma discussão macropolítica sobre o controle social dos corpos, desejos e mentes, que a personagem Eleonora pretende romper jogando “bombas orgásticas”⁶⁹⁵ sobre as cidades:

Numa sociedade toda organizada em torno da luta pelo poder, quando a vida social se transforma em luta pelo prazer... já pensou, querido? Veja se me entende: para que a vida seja luta pelo poder, é preciso que todo mundo faça isso, porque assim os mais poderosos sempre ganham, com dinheiro, violência, armas, etcétera, entende? Agora, se um grupo grande, como a juventude, por exemplo, não vai nessa, quando descobre que não há prazer algum no trabalho, na guerra, na burocracia, na submissão, no uso da força bruta, nas armas, no dinheiro, no consumo... É uma ousadia imensa, imperdoável! Mas é essa nossa guerra... a juventude e o prazer são nossas armas!⁶⁹⁶

A partir de Reich as discussões da obra literária de Freire não estão mais centradas na psicanálise; apesar de estarem no domínio da psique, estas se fazem em dimensão social e política, nas possibilidades de ruptura dos modos de subjetivação por meio do hedonismo e do anarquismo.



Figura 32 – Capa do livro *Coiote*

⁶⁹⁴ LEVY. *Op. Cit.*, 2011.

⁶⁹⁵ “A bomba de orgônio cura as perversões e libera as repressões. Suas emanções, além de satisfazer as necessidades de prazer das pessoas, realizam suas possibilidades de prazer também.” FREIRE. *Op. Cit.*, 1986.

⁶⁹⁶ FREIRE. *Op. Cit.*, 1986.

5.3 Estética, Hedonismo e Anarquia

A construção da concepção hedonista e libertária como ética da existência, não foi um arroubo na vida de Roberto Freire, mas um processo de desassujeitamento, aprendizado autodidata e a criação de práticas de si que possibilitassem a constituição da vida como obra de arte.

Entre os regimes de escrita de Freire, destaca-se também o ensaio, sendo que entre a publicação de *Cléo e Daniel* e *Coiote*, publicou os livros de ensaios *Viva eu, Viva tu, Viva o Rabo do Tatu!* e *Utopia & Paixão*. Livros que foram uma prática de escrita da elaboração do viver libertário; em *Viva eu, Viva tu*, de certa forma também um manifesto libertário, frisou que “nestes capítulos estou tratando de reconquistar minha própria liberdade.”⁶⁹⁷ Como arte de existência, a escrita de si encontra-se entre as “práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não apenas se fixam regras de condutas, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos critérios de estilo.”⁶⁹⁸ E, conforme abordado por Gustavo Simões, são nos livros de ensaios que Freire melhor “apresenta a perspectiva libertária do seu *anarquismo somático*.”⁶⁹⁹ Freire escreveu para se tornar diferente⁷⁰⁰, e também, para instigar o leitor a tornar-se diferente. Possivelmente, foi na escrita destes livros, como exercício primeiro, que elaborou a sua escrita literária, que tem no anarquismo o eixo argumentativo em que se desenvolveram as tramas narrativas.

A captura dos fascismos dentro de si, como um processo da revolução social, passava pela liberdade do corpo, em sua concepção, a cura das neuroses se dá pela cura do corpo e da psique.

A partir de *Coiote*, ou seja, a literatura com inspiração anarquista, não mais concebe a existência de doenças mentais⁷⁰¹ e utiliza a literatura como meio de questionar a origem das infelicidades e das neuroses produzidas pelo meio e frutos da repressão. Portanto, a sua escrita literária, como literatura menor, procurou “desmantelar

⁶⁹⁷ FREIRE. *Op. Cit.*, 1990. p. 215.

⁶⁹⁸ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

⁶⁹⁹ SIMÕES, Gustavo. *Roberto Freire: tesão e anarquia*. SP: PUC, 2011. (Dissertação de Mestrado)

⁷⁰⁰ FOUCAULT. *apud* MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

⁷⁰¹ “O que se convencionou chamar de ‘doença mental’ é o saldo de insatisfação e de confusão nas pessoas que ainda lutam por ser elas mesmas, fruto da enfermidade social do lugar onde essas pessoas vivem e foram formadas.” FREIRE. *Op. Cit.*, 1990. p. 216.

os dispositivos de poder”⁷⁰², mantendo-se nas margens do cânone literário e da psicanálise. Por meio da escrita literária procurou “reabilitar o corpo”⁷⁰³, pois não mais concebia corpo e mente separados; como Nietzsche, compreendia que o “homem se insere na vida pelo corpo. O corpo é o centro da interpretação e organização do mundo. O corpo é pensador.”⁷⁰⁴

Mas Freire apresentou concepções dicotômicas dos corpos: belos ou feios. Os corpos belos são aqueles que detêm a potência anárquica para a resistência, a inservitude e o viver do amor livre. Os principais personagens libertários dos livros são homens jovens, cuja descrição de beleza tinha como referência a estatuária neoclássica que conheceu quando era estudante na França e, posteriormente, no autoexílio na Itália.

O personagem Daniel foi inspirado em Daphnis, do romance pastoral *Daphnis et Chloé* de Longus⁷⁰⁵ e na estátua *Galatée dans les bras d'Acis* da Fontaine Médicis – Jardin du Luxembourg⁷⁰⁶.



Figura 33 – *Galatée dans les bras d'Acis* – Fontaine Médicis – Jardin du Luxembourg
Fotografia: Carla Fernanda da Silva – Acervo Pessoal

Chico Aragão, jovem que nunca representara, atuou no filme *Cléo e Daniel*, por possuir a beleza física semelhante a que Freire concebeu para o personagem Daniel, que

⁷⁰² MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

⁷⁰³ DIAS, Rosa. *Nietzsche, a vida como obra de arte*. RJ: Civilização Brasileira, 2011.

⁷⁰⁴ *Ibidem*.

⁷⁰⁵ LONGUS. *Dafne e Cloe, ou, As pastorais*. São Paulo : Princípio, 1996.

⁷⁰⁶ Estátua que Freire tomou pela estátua de *Daphnis et Chloé*. FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a.

é a beleza que se repetirá em suas descrições de outros personagens, como Coiote, Tatziu e Bruno.



Figura 34 – Chico Aragão e Irene Stefânia no filme *Cléo e Daniel*

Fonte: <http://www.somaterapia.com.br/>

A preocupação estética de Freire possivelmente estava relacionada a uma concepção de perfeição do ser libertário; segundo Nietzsche, “no belo, o ser humano se coloca como medida da perfeição.”⁷⁰⁷ Para além do narcisismo abordado por Nietzsche⁷⁰⁸, o belo na literatura freiriana também tem influência do imaginário de Thomas Hanna⁷⁰⁹, de que alguns jovens contêm em si uma rebeldia e anarquia genética, uma nova geração mais evoluída que teria a capacidade de construir uma vida libertária⁷¹⁰. Portanto, contida nesta concepção genética de anarquia, estava a beleza dos corpos. Coiote é o personagem que melhor transparece essa associação entre beleza e anarquia:

Distingua nele os traços típicos da androginia voluntária e realçada dos jovens das novas gerações: os braços longos e delicados cabelos quase loiros contrastando com a sólida e larga mandíbula, os olhos escuros e doces com a boca áspera e selvagem, o nariz harmonioso e reto com a testa alta e severa de intelectual, a pele sedosa e brilhante com os ombros largos de atleta, a cara pálida e ainda imberbe com o peito e as pernas peludos.⁷¹¹

⁷⁰⁷ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Crepúsculo dos Ídolos; ou A filosofia a golpes de martelo*. São Paulo: Hemus, 1984.

⁷⁰⁸ “No fundo, o homem se espelha nas coisas, considera belo tudo o que lhe devolve a sua imagem.” *Ibidem*.

⁷⁰⁹ HANNA, Thomas. *Corpos em Revolta: a evolução-revolução do homem do século XX em direção à Cultura Somática do século XXI*. RJ: Edições MM, 1976.

⁷¹⁰ FREIRE. *Op. Cit.*, 1990; FREIRE. *Op. Cit.*, 1999; FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a.

⁷¹¹ FREIRE, Roberto. *Coiote*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

Para Freire, a contemplação da beleza estava relacionada à busca do prazer, conforme é possível perceber nas palavras da personagem Irina, ao elogiar a beleza de Tatziu: “A estética me excita mais do que propriamente o sexo. E sexo nenhum me possibilita perceber a estética nos corpos dos homens, por mais que façamos amor.”⁷¹²

O hedonismo dos personagens libertários, como estética da existência, tem por finalidade “libertar o prazer, o corpo, a carne e de deixar o desejo se manifestar em suas formas mais variadas.”⁷¹³ O prazer do viver é expressado pela relação e harmonia com a natureza e não buscando uma situação de domínio e domesticação da natureza; a concepção de progresso e desenvolvimentismo expressada no jornal *Brasil, Urgente* foi substituída, por uma concepção ecológica, em que o humano está integrado a essa, como na cena em que Coiote tem relação sexual com o riacho:

Parecia abraçar o riacho, amorosa e sensualmente. O quadril começou a movimentar-se, enquanto ele emitia um gemido sincopado. Súbito, os movimentos se aceleraram para serem interrompidos de vez. Ficou imóvel, submerso, durante algum tempo. Por fim, em movimentos difíceis, lentos, se arrastou até a margem do riacho. E abandonou-se estendido sobre a grama, barriga para cima. Braços e pernas abertos, todo oferecido ao sol.⁷¹⁴

Os personagens libertários vivem intensamente a sua sexualidade, pontuadas com conversas francas e diretas, em que o prazer e os orgasmos são discutidos entre homens e mulheres. Literariamente dá um tom de inverossimilhança, mas levando em consideração a discussão que se pretende sobre o amor livre e o anarquismo, tais diálogos têm uma função didática, com intuito de provocar discussões e questionamentos. Cenas de sexo heterossexual, sexo grupal, sexo homossexual, traição, entre outras, não são um aspecto inovador ou incomum na literatura desde os libertinos ou mesmo *Madame Bovary*, tendo entre brasileiros as escritoras Cassandra Rios e Adelaide Carraro, uma extensa obra censurada por ‘perversão sexual’ no período da Ditadura Militar. O século XX teve diversos momentos em que grupos debateram abertamente o sexo e a sexualidade com intuito de resistência e luta contra repressão; nesse sentido é possível citar a ‘redescoberta’ de Sade pelos surrealistas⁷¹⁵ e a republicação de sua obra, o movimento de contracultura e o movimento hippie e a revolução sexual dos anos 1960 e 1970.

⁷¹² FREIRE. *Op. Cit.*, 1999.

⁷¹³ DA MATA, João. *O Materialismo Hedonista Michel Onfray*. RJ: Universidade Gama Filho, 2007. (Dissertação de Mestrado)

⁷¹⁴ FREIRE. *Op. Cit.*, 1986.

⁷¹⁵ SILVA, Carla Fernanda. *Marquês de Sade: entre a realidade e a ficção*. Revista Outros Tempos, vol. 8, número 11, junho/2011 – Dossiê História e Literatura (Universidade Estadual do Maranhão).

Em relação à sexualidade, o livro mais polêmico é *Liv e Tatziu: história de um amor incestuoso*, que relata a história de irmãos gêmeos, herdeiros de um fazendeiro na região do Pontal do Paranapanema, separados na infância e que voltam a se reencontrar com vinte e cinco anos, após a morte da mãe. O livro tem os dois irmãos como narradores em capítulos alternados, trazendo a voz masculina e a feminina, que além de expor as perspectivas diferenciadas, também aborda a dualidade: fêmea/macho – yin/yang – que transparece uma concepção um tanto rígida sobre gênero ao longo da narrativa, considerando que o livro foi publicado em 1999.

O incesto é também um assunto tabu na literatura, abordado por outros autores veladamente, como segredos de alcova, ou em situações que irmãos se enamoram, sem o conhecimento do parentesco, e os ‘acazos’ e ‘tramas’ da narrativa evitam que o casal ‘consuma o ato sexual’, ou ainda, abordado como perversão sexual. Em *Liz e Tatziu* os irmãos se apaixonam, falam livremente deste amor e decidem enfrentar a família e sociedade, conforme é possível observar no diálogo abaixo:

Liv continuou:

- Eu percebia que estava amando o Tatziu, não como irmão... mas como namorado...

Olhou meu rosto e constatou minha alegria por estarmos abrindo o que sentíamos um pelo outro.

- Um dia, estávamos nadando, no meio do mar, de repente nos abraçamos e nos beijamos na boca...

Dava para perceber a estranheza aumentando no rosto de Jade.

- Foi o mais maravilhoso beijo de toda a minha vida! Era mesmo amor o que eu sentia por Tatziu, o amor que eu ainda desconhecia!

Pasmos e silenciosos, nossos amigos nos olhavam sem mover um músculo.

Liv seguiu falando:

- A partir daí, o desejo que sentíamos um pelo outro foi ficando cada vez mais forte. Mas também passei a sofrer, sem entender bem por quê, o medo do incesto. Sabíamos que éramos irmãos gêmeos e, assim mesmo, o amor e o desejo cresciam em nós. Era um medo estranho, sem história, sem explicação. A coisa ficava cada vez mais difícil pra mim, porque Tatziu...

- Porque eu não sentia medo nenhum e de nada. Eu sentia amor, coisa que nunca havia vivida, e não queria perdê-lo de jeito nenhum. Lutei por ele com todas as minhas forças!

(...) Bigode, muito sério, me perguntou:

- E o incesto, Tatziu?

- Que incesto?

- Vocês são irmãos!

- Só sinto amor e não sinto incesto nenhum!

- Mas sua família não vai aceitar!

- Que se dane a família!

- E a Igreja, a sociedade, a Justiça...

- Que se danem também! Não sinto estar cometendo nenhum crime nem pecado algum! Não vou perder minha possibilidade de amor e de felicidade porque tem gente e leis contra.⁷¹⁶

⁷¹⁶ FREIRE. *Op. Cit.*, 1999.

O debate sobre o tabu do incesto é desconfortável mesmo entre anarquistas, em que poucos autores⁷¹⁷ acharam relevante ou mesmo conseguiram superar uma concepção preconceituosa e proibitiva em torno do tema, mascarada pela indiferença. Entre os anarquistas históricos, o cotidiano familiar e as relações entre homens e mulheres – outras relações nem eram cogitadas – não compunham os debates, sendo estes limitados a questões político-sociais. Foram as mulheres do movimento anarquista, primeiramente, que promoveram discussões e escreveram sobre a instituição do casamento, o divórcio, o machismo na sociedade e no movimento anarquista, como as autoras Emma Goldman⁷¹⁸ e Maria Lacerda de Moura⁷¹⁹, entre outras.

Ao abordar o tabu do incesto na literatura, Freire entrecruzou a narrativa ficcional com estudos jurídicos e acadêmicos, fazendo uma crítica a Freud numa fala do personagem Tatziu: “O complexo de Édipo é uma teoria oportunista de Freud. Aproveitou-se do incesto, como preocupação universal, para colocar o núcleo primordial dos conflitos humanos no desejo sexual dos filhos pela mãe e a oposição ao pai.”⁷²⁰ Complementando a discussão, aborda na trama a questão econômica que move os casamentos com base na obra *As Estruturas Elementares do Parentesco* de Claude Lévi-Strauss⁷²¹, que defende que a interdição do incesto tem por finalidade “imobilizar as mulheres no seio da família, a fim de que a divisão delas ou a competição por elas seja feita no grupo e sob o controle do grupo, e não em regime privado.”⁷²² De fato, antes de Lévi-Strauss formalizar academicamente a discussão, as feministas já abordavam a problemática do casamento, em que a mulher é uma ‘posse’ a ser negociada entre dois homens:

O casamento é em primeiro lugar um arranjo econômico, um contrato de seguro. Só difere do contrato comum precisamente naquilo que este tem de mais compulsório, de mais exigente. Os retornos são insignificamente pequenos se comparados ao investimento. Quando contratamos uma apólice de seguro, pagamos por ela em dólares e centavos, mas sempre nos resta a liberdade de descontinuar o pagamento. Contudo, se o *prêmio do seguro* for um marido, a mulher pagará por isso com o seu nome, com a sua privacidade, com a sua autoestima e com sua própria vida ‘até que a morte os separe’. Além do que, o contrato do casamento a condena a uma dependência

⁷¹⁷ Emma Goldman e Maria Lacerda de Moura, anarquistas e feministas, abordam *en passant* o tema no final do século XIX e início do XX. Na contemporaneidade Hakin Bay, também abordou o assunto, mas sem debater-lo com profundidade.

⁷¹⁸ GOLDMAN, Emma. *Anarquia e Questão do Sexo*.

<http://literaturaanarquista.wordpress.com/2010/09/23/emma-goldman-anarquia-e-questao-do-sexo/>

⁷¹⁹ MOURA, Maria Lacerda. apud LEITE, Miriam Moreira. *Outra face do feminismo: Maria Lacerda de Moura*. São Paulo: Ática, 1984.

⁷²⁰ FREIRE. *Op. Cit.*, 1999.

⁷²¹ LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis, RJ : Vozes, 2003.

⁷²² *Ibidem*.

vitalícia, ao parasitismo, a completa inutilidade individual bem como social.⁷²³

Acrescenta-se a discussão do casamento a interpretação de Lévi-Strauss das motivações da interdição do incesto: “A relação global de troca que constitui o casamento não se estabelece entre um homem e uma mulher. Estabelece-se entre dois grupos de homens, e a mulher figura aí como um dos objetos da troca.”⁷²⁴ Ou seja, coibir as relações entre parentes se constituiu numa forma de garantir a “troca de mulheres entre os homens.”⁷²⁵

A ‘inservitude voluntária’ de Liv e Tatziu foi punida pela família com um processo de revogação da herança, fazendeiros vizinhos envenenaram o gado e incendiaram o cafezal, foram sequestrados, e Liv estuprada. O extremo da situação não os moveu, ao contrário, provocou atitudes de resistência e tornaram a fazenda uma comunidade anarquista, com seus antigos empregados e um grupo do Movimento Sem-Terra, que configuravam uma trama paralela em relação à reforma agrária no Pontal do Paranapanema⁷²⁶.

Em *Coiote*, Freire já havia abordado a concepção de comunidade anarquista, formada no sítio em Visconde de Mauá, que Flügel doou para Coiote e abrigou centenas de jovens, oriundos de diversas cidades, que foram em direção ao sítio apenas com uma mochila nas costas, como peregrinos libertários. Cena escrita como referência e em homenagem ao livro *Vagabundos Iluminados*, de Kerouac, em que Freire estabelece um valor místico à comunidade e a Coiote. A comunidade era autogestionada e autossustentável, os jovens andavam nus pelo sítio e praticavam o amor livre. A utopia libertária só foi destruída pela invasão dos vizinhos do sítio, da polícia e do exército.

As duas situações de formação de comunidades anarquistas renderam críticas à concepção utópica de Freire⁷²⁷. A crítica mais contundente é com relação ao fato dos personagens serem ricos, oriundos da classe média alta ou mesmo da aristocracia rural,

⁷²³ GOLDMAN, Emma. *Casamento e Amor*. <http://literaturaanarquista.wordpress.com/2010/09/29/emma-goldman-casamento-e-amor/>

⁷²⁴ LÉVI-STRAUSS. *Op. Cit.*, 2003.

⁷²⁵ *Ibidem*.

⁷²⁶ “A grande quantidade de terras devolutas (do Estado) é a principal razão para os conflitos e impasses fundiários na região do Pontal do Paranapanema (extremo-oeste paulista). E por serem terras que não têm dono ou não tinham e passaram a ter, por grilagem, surgem os problemas jurídicos que atrasam os assentamentos de reforma agrária na região. A natureza devoluta dessas terras que gera as razões para o atraso nos assentamentos. No Pontal há cerca de 103 assentamentos que foram conquistados através da ocupação de terra.” <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2006-11-16/situacao-de-terras-explica-conflitos-no-pontal-do-paranapanema-diz-pesquisador>

⁷²⁷ Tais críticas foram acompanhadas em fóruns virtuais de discussão e/ou panfletos em encontros libertários, em que se estabelece uma diferenciação entre Freire e o ‘verdadeiro’ anarquismo.

como no caso de Tatziu e Liv. Ou seja, as comunidades ao invés de se formarem a partir da resistência à sociedade de consumo, surgem dependentes daqueles que detêm a posse da terra, posse esta que é uma crítica basilar do anarquismo⁷²⁸. Estas críticas são discutidas no decorrer da narrativa de *Coiote*, pois o Bruxo, um dos personagens vizinho ao sítio, é um ‘anarquista histórico’, que tem como fundamento teórico Bakunin, Proudhon, Kropotkin e Malatesta, e tem acirradas discussões com Flügel, contestando a concepção de anarquismo de Coiote, sobretudo a nudez e o amor livre. Bruxo representa o ‘velho anarquismo’, enquanto Coiote e os jovens trazem em si um anarquismo genético e visceral que tem por intuito o hedonismo libertário.

Uma literatura de imaginário libertário que tem por personagens principais jovens belos e ricos e que contrasta com a literatura anarquista do século XIX e início do XX, que tinha por tema a revolução social, em que os personagens principais eram trabalhadores, e a miséria, para além da vida compartilhada⁷²⁹, era quase uma personagem. Afora o desconforto causado entre os ‘anarquistas históricos’, é preciso salientar que Freire põe em discussão um novo paradigma para o anarquismo no Brasil, em que há um deslocamento da compreensão do processo de revolução libertária do coletivo para o indivíduo. Não há uma cisão entre coletivo e indivíduo, mas a compreensão de que o anarquismo deve ser antes uma atitude pessoal plena e o conjunto de indivíduos libertos e libertários formará o coletivo revolucionário. Paradigma que tem o seu processo de mudança desde o movimento de contracultura e que, após o Maio de 1968, teve na academia um espaço de debate, e no século XXI retomado pelos movimentos sociais e coletivos libertários.

Freire ao propor a discussão do indivíduo libertário por meio da literatura, contribuiu para expandir a discussão sobre o anarquismo no Brasil, descentralizando-a dos grupos anarquistas como o CCS e as discussões promovidas pelo arquivista do anarquismo Edgar Rodrigues⁷³⁰, entre outros. É possível analisar que a difusão de suas ideias estava vinculada a uma intenção de mudança pessoal e política na vida dos mais variados grupos de pessoas. E isso o levou a pensar formas diferenciadas de estratégias para que o ideal libertário se fizesse presente nas discussões, atitudes e cotidiano das pessoas.

⁷²⁸ PROUDHON, Pierre Joseph. *A propriedade e um roubo: e outros escritos anarquistas*. Porto Alegre: LPM, 1997.

⁷²⁹ MARICOURT. *Op. Cit.*, 2012.

⁷³⁰ SIMÕES. *Op. Cit.*, 2011.

Nesse sentido, tanto a sua escrita literária consistiu numa força transgressiva, sobretudo ao estabelecer a discussão deste novo paradigma, mantendo-se como ‘literatura menor’ ao desterritorializar-se também do ‘anarquismo histórico’.

Sua obra literária não é autobiográfica, mas sim o desenvolvimento de uma narrativa ficcional respaldada na memória como forma de refletir a história. Em que o tempo da escrita e o tempo vivenciado estão imbricados, compondo a escrita literária a intenção de explicar os conflitos pessoais e políticos dos períodos contextualizados. As discussões construídas pela narrativa literária, muitas vezes pretendem romper com as fronteiras entre história, ficção e memória, pois sua obra é transpassada de testemunhos confessionais, Barthes afirma “que a literatura é mais científica do que a ciência, porque a literatura sabe que a linguagem nunca é inocente, sabe que escrevendo não podemos dizer nada exterior a escritura, nenhuma verdade que não seja condizente com o ato de escrever.”⁷³¹

⁷³¹ CALVINO. *Op. Cit.* 2009. p.220.

CAPÍTULO 6

Uma Ética de Existência Anarquista

6.1 Um encontro com Reich

Os protestos contra o regime militar aumentavam e nos muros e paredes, além do “Abaixo à Ditadura” foram colados cartazes e pichadas frases que remetiam ao Maio de 1968 em Paris, como: "A anarquia sou eu."; "O estado é cada um de nós."; "É proibido proibir."; "Sejam realistas, exijam o impossível."; "Escrevam por toda a parte!"; "A poesia está na rua."; cuidadosamente documentadas pelos agentes do DOPS. Desta forma, “as aspirações de 1968, democráticas e libertárias”⁷³², tomaram as ruas paulistas e de outras cidades brasileiras.

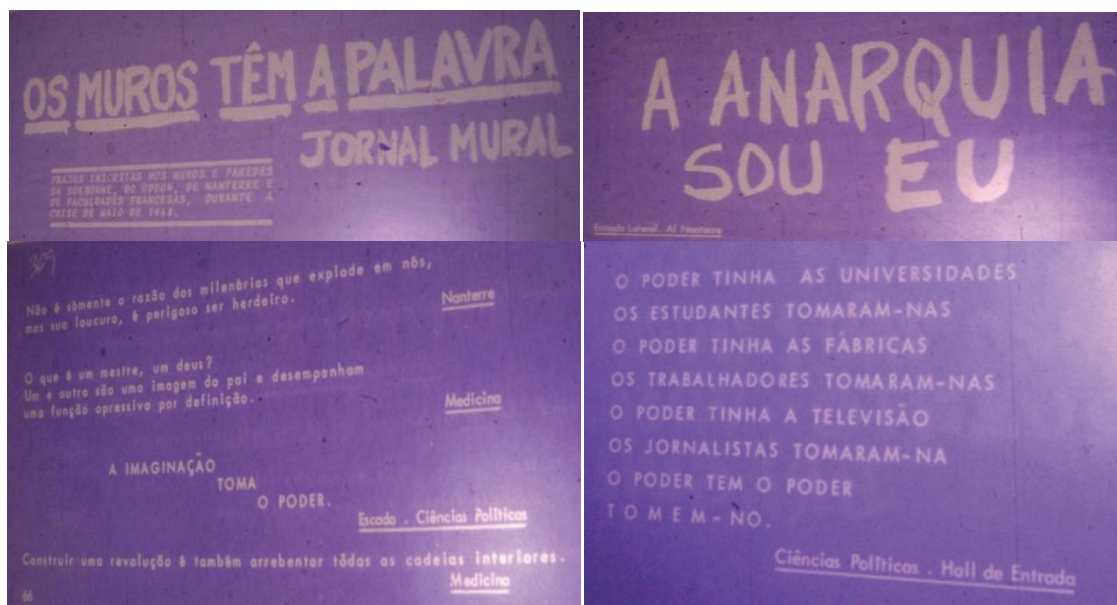


Figura 35 – Catalogação DOPS – Microfilme: 50 – C – 22

Em 1968, os militares ampliaram a violência contra os militantes de esquerda, por meio de perseguições, prisões e torturas, que se expandiram ainda mais após o AI-5, Ato Institucional que suspendeu as garantias constitucionais dos cidadãos e concedeu

⁷³² RODRIGUES DA SILVA, Helenice. *Fragmentos da História Intelectual: entre questionamentos e perspectivas*. Campinas/SP: Papirus, 2002. p. 65.

plenos poderes ao Presidente da República. A repressão militar foi um marco e um trauma na vida de muitos militantes brasileiros.

Roberto Freire, após várias prisões, torturas e a perda de diversos empregos – por ‘solicitação’ dos militares – vivenciou uma grande crise existencial em 1968. Com a crescente violência perpetrada pelos militares, a Europa se tornou não só um refúgio para os exilados, mas também um local de reencontro com a liberdade de pensamento e ação, com a democracia, com uma realidade antiautoritária.

Freire viajou para a Itália, em seguida para a França, fugindo do regime autoritário, das impossibilidades do fazer artístico e da militância, sendo esta a mais marcante das muitas viagens ao exterior durante a ditadura militar. O autoexílio tornou-se uma possibilidade de reinvenção de si. No cruzamento dos diversos ideários políticos, Freire foi inspirado por duas grandes viagens – que podemos afirmar como míticas, por vezes místicas – que guardam auras de rebeldia, revolucionárias, antiautoritárias e de transformação de si: em seu convívio marxista, temos a viagem de Ernesto Che Guevara pela América do Sul; e, por seu convívio libertário, que se aproximava dos movimentos de contracultura, *underground*, temos a viagem de Jack Kerouac pelos EUA, relatada em *On the Road*. Viagens que resultaram em narrativas – diário e livro, respectivamente – que impulsionaram muitas pessoas a idealizarem seus *deslocamentos* com o intuito de transformação de si e/ou da sociedade.

A ditadura militar no Brasil incitou o *deslocamento*, tanto pelo exílio de militantes, artistas, intelectuais contrários ao regime, quanto por aqueles que permaneceram na luta armada e empreenderam viagens de aprendizado a Cuba ou URSS e, posteriormente, em território brasileiro e latino-americano, ficando em constante movimento.

Mas para Freire, a viagem, o *deslocamento*, aproximou-se mais do movimento de contracultura, em que a “incitação à marginalização, impelida pela contestação cultural, levaria essa geração a pensar na *mobilidade*, no *deslocamento*, como forma e perspectivas vivenciais.”⁷³³

O *autoexílio* deveria lhe proporcionar uma revolução de si, para poder colaborar na transformação do Outro e, conseqüentemente, da sociedade, como reflete Laurent Jeanpierre: “Na década posterior a 1968, a fuga e o vagar foram erigidos ao nível de

⁷³³ KOHLER, Heliane. *Interações verbais, interculturais e percepções do personagem-narrador migrante em Caio Fernando Abreu*. In RODRIGUES, Helenice. KOHLER, Heliane.(org) *Travessias e Cruzamentos: a mobilidade em questão*. RJ: Editora FGV, 2008. p. 50.

conceitos críticos e táticos de resistência. A escapada adquiriu dignidade ontológica, sendo-lhe creditada eficácia cognitiva e política.”⁷³⁴

Entre a frustração, a dor e a solidão, Freire buscou se reencontrar, pois o exílio, se “por um lado, representa a ruptura do indivíduo com o seu meio social e com a sua identidade de cidadão, por outro, permite a reconstrução de uma existência.”⁷³⁵ O afastamento de seu país de origem e o encontro com outra(s) cultura(s) possibilitam uma situação “imprescindível à liberdade de pensamento e à lucidez crítica.”⁷³⁶

É nesse espírito que Roberto Freire assistiu à *Paradise Now* em Paris e percebeu no *Living Theatre* e em Julian Beck, os auspícios do Maio de 1968 em seu:

espírito utópico de gênero inédito: libertário, hedonista e revolucionário. A contestação contra qualquer forma de poder resulta numa recusa, categórica, a propostas concretas e à obediência a uma suposta ordem (partidos, políticos etc). Se Marx e Engels são conclamados nas ruas pelos estudantes, Marcuse e Reich não deixam de ser mencionados nessa busca de prazeres e de liberações individuais. O movimento de maio encarnou essa estranha combinação entre o social e o individual, os interesses coletivos e as aspirações individualistas.”⁷³⁷

Esse acontecimento foi um divisor de águas na vida de Freire, acontecimento-ruptura quando foi apresentado à obra de Wilhelm Reich e que permitiu repensar a psicanálise, ou a psicologia como possibilidade política, quando então decidiu desenvolver uma nova experiência de psicoterapia.

Paradise Now tem um texto provocativo e instigante, mas não foi seu enredo que despertou Roberto Freire do estado melancólico e desacreditado das palavras, já gritadas e sufocadas num Brasil que vivenciava uma ditadura militar. Foi antes o retorcer e emaranhar dos corpos dos atores. Corpos e vozes que manifestavam um mesmo sentimento e testemunhavam cumplicidade e harmonia em sua vivência. Não era um grito de liberdade em um corpo reprimido. Não era um grito de revolução que apenas propunha mudar os rostos dos opressores. Os corpos seminus não encenavam a liberdade, aqueles atores viviam de forma livre.

⁷³⁴ JEANPIERRE, Laurent. *O Lugar da Exterritorialidade*. In RODRIGUES, Helenice. KOHLER, Heliane.(org) *Op. Cit.* 2008. p. 183.

⁷³⁵ RODRIGUES, Helenice. *O Exílio dos Intelectuais e os Intelectuais Exilados*. In *Idem.* p.24.

⁷³⁶ *Ibidem.* p. 16.

⁷³⁷ RODRIGUES DA SILVA. *Op. Cit.* 2002. p. 73.

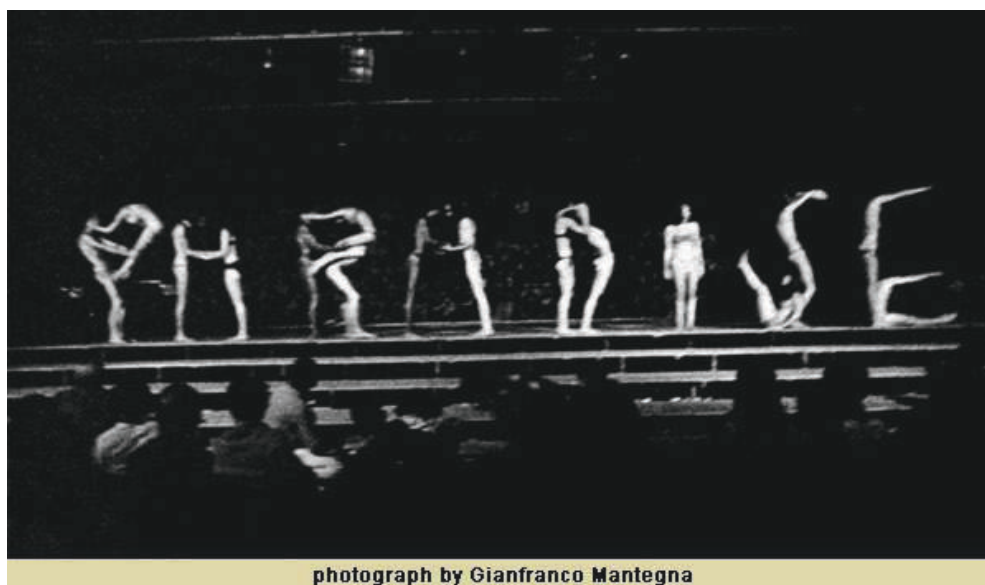


Figura 36 - Peça *Paradise Now* do grupo *Living Theatre* fotografada por Gianfranco Mantegna

A peça o despertou da apatia, conforme afirmou em sua autobiografia: “O espetáculo me causou profundo, delicioso e inesquecível impacto por sua beleza e estranha comunicação corporal, sensorial e, sobretudo, sensual.”⁷³⁸

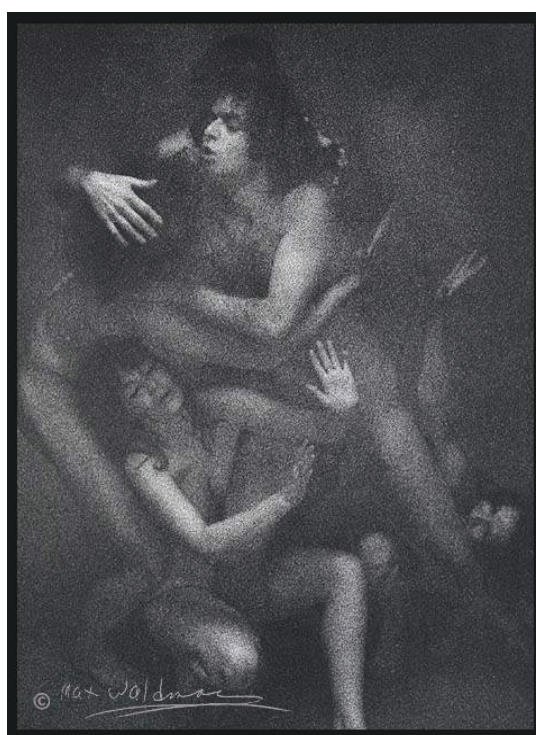


Figura 37 - Peça *Paradise Now* do grupo *Living Theatre* fotografada por Max Waldmann

⁷³⁸ FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a. p. 233.

Em conversa com Julian Beck, diretor da peça, Freire procurou saber mais sobre o grupo e sua técnica de interpretação. Beck lhe falou sobre o anarquismo vivenciado pelo grupo e o abandono da técnica teatral de Stanislavski, que na concepção do dramaturgo remetiam a uma “visão burguesa e reacionária.”⁷³⁹ Para combater essa visão de mundo, o grupo optou em pesquisar uma técnica interpretativa com base na obra de Wilhelm Reich.

Roberto Freire desconhecia a obra e teoria do psicanalista Wilhelm Reich, pois seus estudos de psicanálise foram orientados por um analista e professor da Sociedade Internacional de Psicanálise⁷⁴⁰, com base nas teorias de Sigmund Freud. Após ler *A Revolução Sexual* de Reich durante a viagem de volta para o Brasil, decidiu retornar à psicanálise, mas para desenvolver uma terapia baseada nas teorias de Reich.

Sua experiência de exílio, de *deslocamento*, propiciou um encontro com espírito do Maio de 1968, que lhe permitiu pensar um novo método de psicoterapia com base no viver libertário, combatendo todas as formas de poder autoritário em nível individual, familiar, institucional e, conseqüentemente, do Estado.

Além do espírito do Maio de 68, a trajetória artística e de militância política de Freire lhe possibilitaram a sensibilidade necessária à compreensão da proposta do *Living Theatre*. E, posteriormente, perceber na teoria psicanalítica de W. Reich uma possibilidade de recriar a sua atuação como psicanalista.

6.2 Passagens

Ser livre
É ser livre
Para mudar
Paradise Now

A peça *Paradise Now* é dividida em oito raios (*rungs*) ou oito atos, cada raio/ato expresso em ritos, visões e ações⁷⁴¹. De forma semelhante este subtítulo foi problematizado em ‘atos’ que refletem os diversos momentos vividos por Roberto Freire durante este “tempo intermediário”⁷⁴² – que a seu modo também compreende

⁷³⁹ *Ibidem*.

⁷⁴⁰ *Ibidem*. p. 124.

⁷⁴¹ BECK, Julian. MALINA, Judith. *Paradise Now*. Revista Verve. N° 14. 2008. p. 90.

⁷⁴² GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, Aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014. pp. 33-50.

ritos, visões e ações – entre o autoexílio em 1969 e o lançamento do livro-manifesto *Viva eu, Viva tu, Viva o rabo do tatu!* em 1977, cujo título remete a um ‘grito de guerra’ infantil, que nas palavras do autor era também “um chamado para a luta.”⁷⁴³ A luta que propunha era outra, não mais relacionada à esquerda marxista, mas à defesa de uma ética da existência anarquista: “Enfim, quero dizer claramente que sou um *anarquista*, um *socialista libertário*.”⁷⁴⁴

O tempo limiar situado ‘entre’ dois modos de existência ficaram bem marcados na trajetória de Freire: a militância marxista e o viver anarquista. Concepções políticas que oscilam entre afinidades e divergências, dicotomias que foram aumentando desde a expulsão de Mikhail Bakunin da I Internacional⁷⁴⁵, configurando tais pensamentos em opostos, sem possibilidades de diálogos entre a exaltação de uma ‘ditadura do proletariado’ e a luta contra a existência do Estado e, sobretudo, a conquista cotidiana da liberdade individual.

A transição foi gradual, permeada por “ritos de passagem”⁷⁴⁶ que sedimentaram os rompimentos e recomeços necessários para reapropriação e reelaboração de si “na direção à sua futura existência, ainda por vir.”⁷⁴⁷ Nestes oito anos limiares, Freire empreendeu uma luta contra o tempo acelerado que se impunha por meio de ações de resistência ao governo ditatorial e à modernidade capitalista.

Nos primeiros anos, inspirado na *Contracultura* e nos movimentos *Beat* e *Hippie*, companhia perene em sua trajetória a partir deste momento, viveu em uma comuna onde buscavam a ‘vida integral’ que além das publicações da *Arte & Comunicação*⁷⁴⁸, promovia uma resistência em seu viver cotidiano contra a censura e a violência perpetradas pelos militares. E também uma reação ao projeto desenvolvimentista que promoveu de forma mais drástica a transformação das relações

⁷⁴³ FREIRE. *Op. Cit.* 1990. p. 17. Grifo do autor.

⁷⁴⁴ *Ibidem*.

⁷⁴⁵ Sobre o assunto: BAKUNIN, Mikhail. *Escrito contra Marx: conflitos na Internacional*. São Paulo: Novos Tempos, 1989; MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O Anarquismo*. São Paulo: Ed. Acadêmica, 1987. LÖWY, Michael. *Anarquismo e Comunismo na I Internacional*. Canal E. Boitempo. Youtube. 13/10/2014: <https://www.youtube.com/watch?v=ILzsOctQt9s&list=UUzwfw0utuEVxc4D6ggXcqiQ>

⁷⁴⁶ “*Ritos de Passagem* – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornam-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências limiares. O adormecer talvez seja a única delas que no restou. (E com isso também o despertar.) E, finalmente, tal qual as variações das figuras do sonho, oscilam também em torno de limiares os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor.” BENJAMIN, Walter. *Passagens*. BOLLE, Willi; MATOS, Olgária (orgs.) Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. Apud GAGNEBIN. *Op. Cit.* 2014.

⁷⁴⁷ GAGNEBIN. *Op. Cit.* 2014. p. 41.

⁷⁴⁸ Vide subtítulo 4.3.

entre as pessoas e com a cidade por meio da verticalização, da poluição visual dos *outdoors* que invadem o horizonte, da velocidade dos carros e na exigência ‘muda’ dos motoristas que cobriu de negro as ruas – asfalto, símbolo de progresso e civilização e que atualmente cobra o seu preço em inundações e no aquecimento progressivo das cidades – na emergência dos televisores que se empilhavam nas vitrines e tomavam o espaço em altares nas salas/templos dessa “nova deusa americana”⁷⁴⁹ com sua sucessão de imagens e novidades de consumo que acompanhavam o novo e intenso ritmo das fábricas e escritórios. Sob a vertigem do novo, distâncias e tempo se encolhem no mesmo movimento em que as pessoas se afastam e se isolam⁷⁵⁰ e “o resultado dessa contração é um embotamento drástico da percepção dos ritmos diferenciados de transição, tanto do ponto de vista sensorial como no que diz respeito à experiência espiritual e intelectual.”⁷⁵¹

Para escapar a esse tempo acelerado fez-se necessário se posicionar contra a modernidade capitalista, e foi nesse sentido que a contracultura tornou-se uma estética da existência a ser vivenciada pelo grupo da *Arte & Comunicação*, um movimento impregnado de ações que visavam devolver às pessoas suas percepções e sensibilidades sensoriais, assim como um retorno a uma vida em comunidade, atos que objetivavam uma vida plena e feliz. Na contracultura “a felicidade é uma potência a desenvolver-se, um modo de vida, e, nesse sentido, ela é política (...). Só nos comunicamos com outros por intermédio daquilo que em nós, como neles, permanece em potência.”⁷⁵²

Entre os movimentos e conquistas oriundos das discussões e questionamentos suscitados pela contracultura, é possível citar: os movimentos ecológicos, o feminismo, que além de seus desdobramentos teóricos, conquistou em alguns países o direito ao divórcio, ao aborto, etc., ainda a luta pelos direitos civis igualitários (homossexuais e transgêneros), a campanha de legalização das drogas, sobretudo a maconha – cujas vitórias são recentes, a liberdade sexual, etc. São reivindicações que estão num embate contínuo, entre avanços e recuos, pois é preciso perceber que a contracultura forjou-se na resistência e contínua metamorfose, é um movimento que se construiu a partir das necessidades do presente, daí a constante transformação dos seus modos de existência e

⁷⁴⁹ GAIMAN, Neil. *Deuses americanos*. São Paulo: Conrad, 2002.

⁷⁵⁰ BENJAMIN, Walter. Apud GAGNEBIN. *Op. Cit.* 2014.

⁷⁵¹ GAGNEBIN. *Op. Cit.* 2014.

⁷⁵² MATOS, Olgária Chain Féren. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

bandeiras imediatas; mas ao aprofundarmos a análise percebe-se que são lutas que compartilham e reivindicam um viver libertário⁷⁵³.

A Contracultura e o Maio de 1968 trouxeram à tona novamente reivindicações do movimento anarquista de quase um século no que se referia aos direitos dos trabalhadores, contra o autoritarismo escolar e familiar, e não se limitou a denunciar o que designou como a opressão capitalista, mas visou combater todas as formas de dominação, sendo que esta “rejeição visceral da autoridade, de toda a autoridade, era acompanhada por uma vontade de praticar e experimentar novas formas de relações sociais.”⁷⁵⁴ Importante assinalar que da mesma forma que o movimento de Contracultura dialogou com o anarquismo e com filósofos como Michel Foucault, Gilles Deleuze, Louis Althusser, Herbert Marcuse, Félix Guattari, entre outros⁷⁵⁵; Filósofos e anarquismos também balizaram suas teorias com base nas reivindicações e reflexões oriundas das ruas, margens e subterrâneos da contracultura.

A *Somaterapia* e a ética de existência anarquista defendida por Roberto Freire também têm sua base argumentativa e experimental na contracultura. E, para além do fim vaticinado, a contracultura encontrou um desdobramento, com reflexões, interpretações e alterações pontuais, por meio desta terapia anarquista que teve grande repercussão nos anos 1980 e 1990 e, nesta segunda década dos anos 2000, tem outras formas de expressão e expansão a partir das atividades dos somaterapeutas Vera Schroeder, Jorge Goia, João Da Mata e Rui Takeguma com suas peculiaridades⁷⁵⁶.

⁷⁵³ Ainda é possível citar os escritores afins (ou gurus) da contracultura como referência literária: Hermann Hesse, Philip Dick, Ray Bradbury, J.R.R. Tolkien, Kerouac, Ginsberg, etc. e, ainda, os autores de História em Quadrinhos como Robert Crumb, Alan Moore, Will Eisner, entre outros, referências para outras gerações de autores como Neil Gaiman, Garth Ennis, entre outros. Apesar de muitas dessas obras terem sofrido a apropriação do mercado por meio do cinema que, por vezes, alterou narrativas, sentidos, formas e tramas para adequá-los ao seu discurso, elas ainda ensejam uma resistência em seus formatos originais (livros, HQs, zines, etc.) ou ampliam o alcance por meio de um uso politizado da internet ao criar um submundo marginal virtual.

⁷⁵⁴ Cette volonté de contestation radicale du vieux monde, ce rejet viscéral de l'autorité, de toute autorité, s'accompagne d'une volonté de mettre en pratique et d'expérimenter de nouvelles formes de relations sociales, c'est-à-dire d'une volonté qui renouait spontanément, dans ce domaine aussi, avec les pratiques réalisatrices préconisées par des militants anarchistes.” CAPDEVILLE, Jacques. REY, Henri. (orgs). *Dictionnaire de Mai 68*. Paris: Larousse, 2008.

⁷⁵⁵ *Ibidem*.

⁷⁵⁶ Em seu livro *Eu é um Outro*, Roberto Freire considerou Vera Schroeder, João Da Mata e Jorge Goia como as únicas pessoas que completaram a formação em Somaterapia e, de certa forma, seus legítimos herdeiros. Cada um dos três somaterapeutas desenvolveu de forma peculiar a sua interpretação da teoria freiriana, muito próximas, de fato, mas que oscilam entre o privilegiar de atividades mais voltadas à terapia ou atividades relacionadas à militância anarquista. Rui Takeguma é um dissidente e esteve no centro de uma grande discussão no grupo de estudos para somaterapeutas. Apesar de ter rompido com Roberto Freire e demais somaterapeutas, mantém grupos de Somaterapia com ênfase na Capoeira de Angola sob o título “Soma, uma terapia anarquista & Somaiê, uma coisa vagabunda”.

Para compreender a importância da contracultura no desenvolvimento da *Somaterapia* é preciso deslocar o olhar das narrativas que, por vezes, compreendem este movimento tão somente como um evento a ser relatado – com início e fim, e com uma ou outra data para comemorar – e analisar sua dimensão micropolítica e a revolução do cotidiano com base num ‘cuidado de si’ apreendido da religiosidade oriental – budismo e zen budismo – que contribuíram na moldagem de uma estética de existência contracultural.

As comunas ofereceram experiências de um viver libertário e as rupturas com o modelo imposto pela sociedade brasileira, com transformações no âmbito do privado e do indivíduo, mas que objetivavam estender-se à sociedade, segundo Maria Rita Kehl: “tentamos inventar um estilo de vida, uma estética e uma moral que fossem totalmente diferentes daquelas da classe média em ascensão no período do milagre brasileiro.”⁷⁵⁷ Ou seja, o *drop out* – “cair fora do sistema”⁷⁵⁸ – termo muito utilizado no movimento de contracultura e marcava um dos seus ideários:

geração que deixou a casa dos pais, não para estudar em outra cidade, ou para entrar para a luta armada na clandestinidade, mas simplesmente para viver de outro modo, recusando qualquer atitude consumista, aderindo a uma certa estética da pobreza e evitando (pelo menos era o que pretendíamos) trabalhar em qualquer coisa que contribuísse para fortalecer o capitalismo.⁷⁵⁹

A contracultura era divulgada e debatida pela imprensa alternativa que surgiu como resistência à censura imposta aos meios de comunicação. Jornais como: *Opinião, Movimento, Versus, O Bondinho, Em Tempo, Rádice, Luta e Prazer, O Grito e O Pasquim*, além de promoverem o debate político, cultural e social, possibilitaram a formação de uma “rede de comunidades”⁷⁶⁰, pois entre reportagens, entrevistas e traduções, instigavam e auxiliavam na formação de uma comuna, como a tradução do folheto *Free*, dos *Diggers: Instruções para a formação de uma comuna*⁷⁶¹, publicado n’*O Pasquim*.

Neste texto, divulgado na coluna *Underground* de Luiz Carlos Maciel, a comuna “é descrita como ‘uma maneira barata e agradável de viver’, cuja ‘personalidade’

⁷⁵⁷ Neste testemunho Maria Rita Kehl relata parte de sua experiência em uma comuna de estudantes e faz uma breve análise dos anseios em relação à contracultura. KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70. In *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 35.

⁷⁵⁸ RISÉRIO, Antônio. Duas ou três coisas sobre a Contracultura no Brasil. In *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 25.

⁷⁵⁹ *Ibidem*. p. 34.

⁷⁶⁰ KEHL. *Op. Cit.* 2005. p. 35.

⁷⁶¹ Texto traduzido do folheto *Free*, dos *Diggers* de Nova Iorque. In *O Pasquim, Underground*, 09 a 15/07/1970. p. 17. Apud CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c.1970)*. São Paulo: USP. 2007. Tese em História Social.

depende das pessoas por ela integradas. Não há um modelo absoluto a ser seguido”⁷⁶², pois a sua organização depende da interação do grupo, e segundo o folheto *Free*: “todos os membros da tribo (comuna) devem se reunir para discutir seus problemas comuns e sugerir soluções.”⁷⁶³ Maria Rita Kehl, comentou que as formações se davam por “afinidades eletivas”, diversificando bastante entre si: “algumas eram compostas por gente de esquerda, militantes em tempo integral; grupos de neo-hippies (...) que ainda acreditavam em viver de artesanato, ioga e maconha. Havia as comunidades mais liberadas, que propunham sessões de sexo grupal e ausência de vínculos estáveis entre os casais.”⁷⁶⁴

Estas comunas, urbanas ou rurais, formadas por grupos de amigos, compreendiam a dimensão política das atitudes cotidianas e acreditavam que estas revoluções de si poderiam provocar uma revolução da sociedade⁷⁶⁵; nesse sentido baseavam suas vivências na “frugalidade, no contato com a natureza, na produção agrícola sem emprego de pesticidas e fertilizantes químicos, na alimentação natural com base nos fundamentos da macrobiótica ou do vegetarianismo.”⁷⁶⁶ O despojamento era uma das armas do que consideravam como uma luta antiburguesa, mesmos estes jovens, em maioria, oriundos da classe média e média alta brasileira:

Sem televisão – esse era um ponto de honra para nós. (...) Nossas casas eram despojadas, nossos sofás eram almofadas espalhadas pelo chão, nossas camas eram tatames, não contratávamos empregadas – vou passar por cima do quesito da limpeza da casa! –, usávamos poucos eletrodomésticos, cozinhávamos nossa comida e propúnhamos uma divisão solidária do trabalho doméstico.⁷⁶⁷

Este “viver à parte, para forjar novos valores”⁷⁶⁸ foi um laboratório que ofereceu condições de possibilidades para Roberto Freire balizar o estudo de Wilhelm Reich, David Cooper, Fritz Perls, Ronald Laing e Alexander Lowen nas áreas da psicanálise, psicologia e antipsiquiatria; e Bakunin, Proudhon, Kropotkin e Stirner sobre o anarquismo, em que as teorias eram sobrepostas à realidade militante, autogestionária e libertária. Freire destacou que: “A terceira raiz da *Soma*, sem dúvida a mais importante, é de natureza *política*, porém com base na minha noção e vivências políticas das

⁷⁶² CAPELLARI. *Op. Cit.* 2007.

⁷⁶³ *Ibidem.*

⁷⁶⁴ KEHL. *Op. Cit.* 2005. p. 35.

⁷⁶⁵ *Ibidem.*

⁷⁶⁶ MAGANANI, José Guilherme Cantor. *El neosoterimo em Brasil. In MORAVČÍKOVÁ* (org.) *New Age*. Bratislava: Ústav pre vzťahy štátu a cirkvi, 2005. p. 60. Apud CAPELLARI. *Op. Cit.* 2007.

⁷⁶⁷ KEHL. *Op. Cit.* 2005. p. 35.

⁷⁶⁸ “La contre-culture! Vivre à l’écart, pour se forger de nouvelles valeurs. Souterrain, marginalité, liberté sexuelle, écologie, utopie, nouvelles technologies, un univers enivrant, certes.” BIZOT, Jean François. Préface de *Free Press*, 2006. Apud CAPDEVILLE; REY. *Op. Cit.* 2008.

décadas de sessenta e setenta, a que motivava as lutas clandestinas travadas no plano social, enquanto criava e pesquisava a *Soma*.⁷⁶⁹

O livro *A Revolução Sexual* de Wilhelm Reich tornou-se leitura quase obrigatória dos moradores das comunas, que tinham em suas teorias a base para as mudanças de comportamentos consideradas necessárias para empreender a revolução pessoal, sobretudo no que se referia à moral sexual.

Talvez o ponto forte de nossa revolução molecular tenha sido a revolução sexual, tal como proposta pelo psicanalista Wilhelm Reich, ‘um maldito’ (nós confiávamos em todo autor que levasse a pecha de maldito). (...) Convencido de que a repressão sexual era o grande fundamento da servidão voluntária. Até hoje concordo parcialmente com ele, a repressão sexual consentida nos aliena de uma parte essencial de nosso desejo e nos torna presas fáceis de compensações secundárias e de uma submissão da qual não temos consciência.⁷⁷⁰

Wilhelm Reich, mais do que um dissidente foi um proscrito, tendo sido expulso da *Sociedade Psicanalítica Internacional* em 1934 e suas teorias vetadas; outro ponto de discordância foi a orientação política marxista de Reich e a associação ao Partido Comunista, fato que desagradava Freud⁷⁷¹. Neste mesmo ano, Reich foi expulso do Partido Comunista da Alemanha que não aceitava seu posicionamento favorável ao aborto, ao controle de natalidade, contra a família, pois delegava ao núcleo familiar do patriarcado a responsabilidade pela reprodução em macroescala do capitalismo e do crescente fascismo alemão do NSDP – Partido Nazista; e por certo puritanismo, ao desaprovar as palestras de orientação sexual que ele proferia aos jovens junto à SEXPOL – *Associação Alemã para uma Política Sexual Proletária* – que havia fundado em 1930.

Em relação à Sociedade Psicanalítica, os conflitos teóricos iniciaram anos antes, quando Freud publicou *Além do Princípio do Prazer* (1920), ensaio que defende a existência de um *instinto de morte* em tensão contínua ao *instinto da vida* ou *instinto do ego* que em sua compreensão:

Esses instintos, portanto, estão fadados a dar uma aparência enganadora de serem forças tendentes à mudança e ao progresso, ao passo que, de fato, estão apenas buscando alcançar um antigo objetivo por caminhos tanto velhos quanto novos. Ademais, é possível especificar esse objetivo final de todo o esforço orgânico. Estaria em contradição à natureza conservadora dos instintos que o objetivo da vida fosse um estado de coisas que jamais houvesse sido atingido. Pelo contrário, ele deve ser um estado de coisas antigo, um estado inicial de que a entidade viva, numa ou noutra ocasião, se

⁷⁶⁹ FREIRE, Roberto. *Soma: uma terapia anarquista: A Arma é o Corpo (Prática da Soma e Capoeira)*. Vol 2. São Paulo: Guanabara, 1993. p. 52.

⁷⁷⁰ KEHL. *Op. Cit.* 2005. p. 36.

⁷⁷¹ REICH, Wilhelm. *A Função do Orgasmo*. Trad. Maria da Glória Novak. SP: Brasiliense, 2004.

afastou e ao qual se esforça por retornar através dos tortuosos caminhos ao longo dos quais seu desenvolvimento conduz. Se tomarmos como verdade que não conhece exceção o fato de tudo o que vive morrer por razões internas, tornar-se mais uma vez inorgânico, seremos então compelidos a dizer que ‘o objetivo de toda vida é a morte’, e, voltando o olhar para trás, que ‘as coisas inanimadas existiram antes das vivas’. (...) Não temos mais de levar em conta a enigmática determinação do organismo (tão difícil de encaixar em qualquer contexto) de manter sua própria existência frente a qualquer obstáculo. O que nos resta é o fato de que o organismo deseja morrer apenas do seu próprio modo. Assim, originalmente, esses guardiões da vida eram também os lacaios da morte.⁷⁷²

Desde a publicação do ensaio, Reich questionou a existência de um *instinto de morte*, considerando-o uma “traição a sua teoria da libido”⁷⁷³, pois a base do instinto de vida são os instintos sexuais⁷⁷⁴. Na concepção reichiana a existência de um instinto de morte seria incompatível às pulsões de vida presentes na libido. Em uma longa entrevista que originou o livro *Reich fala de Freud*⁷⁷⁵, Reich remeteu o desenvolvimento da teoria da pulsão de morte aos anos de 1924/1925⁷⁷⁶, imbricando-a ao fato de Freud ter descoberto estar com câncer, sendo que tal situação o teria abatido profundamente⁷⁷⁷, originando assim a teoria das pulsões de morte⁷⁷⁸.

⁷⁷² FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer*. Obras Completas. Vol. XVIII. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

⁷⁷³ “Mais je crois que Freud savait pertinemment qu'on avait trahi sa théorie sexuelle. La théorie de la libido a été trahie, vendue.” Reich In Higgins, M.; Raphael, C. (Orgs.). *Reich Parle de Freud*. Paris: Payot, 1999. Pp. 40-42.

⁷⁷⁴ FREUD. *Op. Cit.* 2010.

⁷⁷⁵ HIGGINS, M., & RAPHAEL, C. (Orgs.) *Reich fala de Freud*, Tradução: B. S. Nogueira. Lisboa, Portugal: Moraes, 1979.

⁷⁷⁶ HIGGINS; RAPHAEL. *Op. Cit.*, 1999. p. 41.

⁷⁷⁷ “L'expression est triste, on dirait désespérée.” Reich In Higgins; Raphael. *Op. Cit.* 1999. p. 23.

⁷⁷⁸ Em 1920, com a publicação de *Além do princípio de prazer*, Freud instaurou um novo dualismo pulsional, opondo as pulsões de vida às pulsões de morte: a repercussão seria imensa, tanto por seus efeitos no pensamento filosófico do século XX, quanto pelas polêmicas e pelas rejeições que essa tese provocaria no próprio âmago do movimento psicanalítico. A particularidade dessa nova elaboração conceitual residiu em seu caráter especulativo, frequentemente denunciado como uma falha redibitória por seus adversários. Todavia, foi a partir da observação da compulsão à repetição que Freud pensou em teorizar aquilo a que chamou pulsão de morte. De origem inconsciente e, portanto, difícil de controlar, essa compulsão leva o sujeito a se colocar repetitivamente em situações dolorosas, réplicas de experiências antigas. Mesmo que não se possa eliminar qualquer vestígio de satisfação libidinal desse processo, o que contribui para torná-lo difícil de observar em estado puro, o simples princípio de prazer não pode explicá-lo(...) Freud relacionou-a igualmente com a tendência destrutiva e autodestrutiva que havia identificado em seus estudos sobre o masoquismo. O estabelecimento de uma relação entre essas observações e a constatação de ordem filosófica de que a vida é inevitavelmente precedida por um estado de não-vida conduziu Freud à hipótese de que existe uma pulsão cuja finalidade, como ele a exprimiu no *Esboço de psicanálise*, “é reconduzir o que está vivo ao estado inorgânico”. A pulsão de morte tornou-se, assim, o protótipo da pulsão, na medida em que a especificidade pulsional reside nesse movimento regressivo de retorno a um estado anterior (...). Por outro lado, Freud sublinhou em 1933, nas *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise*, que a pulsão de morte não pode “estar ausente de nenhum processo de vida”: ela se confronta permanentemente com Eros, as pulsões de vida, reunião das pulsões sexuais e das pulsões outrora agregadas sob o rótulo de pulsões do eu. “Da ação conjunta e oposta” desses dois grupos de pulsões, pulsões de morte e pulsões de vida, “provêm as manifestações da vida, às quais a morte vem pôr termo.” ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michael. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998. Pp. 630-632.

Se o *instinto de morte* a princípio foi uma “simples hipótese e não um dogma”⁷⁷⁹, como Freud, ainda hesitante, sustentou ao fim de seu ensaio: “É verdade que minha afirmativa do caráter regressivo dos instintos também se apoia em material observado, ou seja, nos fatos da compulsão à repetição. Pode ser, contudo, que eu tenha superestimado sua significação”⁷⁸⁰; com o decorrer do tempo, tornou-se o “protótipo da pulsão”⁷⁸¹, portanto paradigma originário e essencial na teoria das pulsões. Para além do embate entre Reich e Freud, Roberto Freire perpetua a discussão sobre o *instinto de morte*, fazendo da negação deste, também o seu ponto de rompimento com a teoria freudiana, assim como a afirmação do amor como paradigma de sua ética de existência: “é o amor o contrário da morte, não a vida.”⁷⁸²

Na *Faculdade de Medicina de Viena*, Reich dedicava seus estudos à sexologia. Em 1919 conheceu Freud e, fascinado por este e pela teoria da libido, iniciou o estudo da psicanálise, entrando no ano seguinte para a *Sociedade Psicanalítica Internacional* e, logo em seguida, tornou-se assistente de Freud na *Clínica Psicanalista de Viena*. Nos anos subsequentes apresentou seminários e ensaios bem avaliados e comentados por seus pares e pelo próprio Freud, que o via como um jovem promissor. Os embates que se seguiram em torno da hipótese do instinto de morte foram estimulados, pois permitiam um melhor desenvolvimento das teorias. Reich “via exagero perigoso nas hipóteses introduzidas por Freud no ensaio *Além do Princípio do Prazer*, sobre o instinto de morte. Parecia odioso para ele dizer que a tendência que anima todos os seres vivos é o retorno ao nada, ao inorgânico”⁷⁸³, e esta divergência teórica com o mestre teve um impulso motivador no desenvolvimento das teorias de Reich.

Em 1927, Reich publicou a primeira versão de *A Função do Orgasmo*⁷⁸⁴ e, em seguida, o ensaio *Da Análise do Caráter*, que originou o cerne de sua teoria do caráter (personalidade) e a relação com a couraça muscular, ampliado e publicado

⁷⁷⁹ PALMIER, Jean-Michel. *Wilhelm Reich: la révolution sexuelle entre Marx e Freud*. Paris: L'Esprit du Temps, 2013. p. 32.

⁷⁸⁰ FREUD. *Op. Cit.* 2010.

⁷⁸¹ ROUDINESCO; PLON. *Op. Cit.* 1998. Pp. 630-632.

⁷⁸² FREIRE. *Op. Cit.* 1977; FREIRE. *Op. Cit.* 2003a; FREIRE. *Op. Cit.* 2003b;

⁷⁸³ Reich y voit l'exagération dangereuse des hypothèses introduites par Freud dans l'essai *Au-delà du principe de plaisir*, concernant l'instinct de mort. Il lui semble odieux d'affirmer que la tendance qui anime tout être vivant soit le retour au néant, à l'inorganique. PALMIER. *Op. Cit.* 2013. p. 31.

⁷⁸⁴ Jean-Michel Palmier em seu livro *Wilhelm Reich: la révolution sexuelle entre Marx e Freud*, destacou que Reich tinha o hábito de reescrever os seus livros e a obra *A Função do Orgasmo* de 1927 tem consideráveis diferenças em relação a edição de 1947 em inglês, pois a esta acrescentou as teorias desenvolvidas após 1935 em relação ao Orgone. A tradução brasileira foi realizada a partir da edição de 1947. Cf. PALMIER. *Op. Cit.*, 2013.

posteriormente no livro *Análise do Caráter*⁷⁸⁵. Ambos os textos confrontam a teoria do *instinto de morte* e introduzem “o essencial de sua divergência teórica e técnica com o freudismo. [Reich] Acusava os psicanalistas de abandonar a libido e querer domesticar o sexo, aceitando o princípio de uma adaptação do indivíduo aos ideais do capitalismo burguês.”⁷⁸⁶

Os embates em torno de *Eros* e *Thanatos* também tomam considerável importância no pensamento de Freud que retoma a teoria das pulsões em seu ensaio *O Mal-Estar na Cultura*⁷⁸⁷ em 1930, obra que Reich concebia como tendo sido escrita em resposta a sua conferência *A Profilaxia das Neuroses* (1929)⁷⁸⁸, pois era ele – Reich – que se “sentia desconfortável na civilização.”⁷⁸⁹ Peter Gay considerou este ensaio sombrio, dada a clareza com que Freud abordou a miséria humana⁷⁹⁰; enquanto Márcio Seligmann-Silva destaca que *O Mal-Estar na Cultura* “é um desses textos que devem ser considerados fundamentais”, pois “entrecruzam-se suas pesquisas psicanalíticas com sua impressionante capacidade de intérprete da humanidade e de seu mundo contemporâneo.”⁷⁹¹ Neste ensaio, Freud abordou os antagonismos humanos diante da Cultura – *Kultur* –, representada primeiramente pela família e pelo Estado como instituições coercitivas que têm como função limitar a busca do prazer⁷⁹², no sentido que a Cultura causa mal-estar ao ser humano, pois é a origem do seu contínuo sofrimento ao afastá-lo de seus instintos, de sua natureza animal. Com base na teoria das pulsões, em especial na dualidade de *Eros* e *Thanatos*, do amor e da morte, que Freud buscou compreender a natureza deste ‘mal-estar’, particularmente em suas expressões de agressividade, violência e crueldade, manifestações da pulsão de morte⁷⁹³, entendendo a cultura como o meio para controlar a agressividade, impondo um contínuo embate, visto

⁷⁸⁵ REICH, Wilhelm. *Análise do Caráter*. São Paulo : Martins Fontes, 1998.

⁷⁸⁶ ROUDINESCO; PLON. *Op. Cit.* 1998. Pp. 650-654.

⁷⁸⁷ FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Cultura*. Porto Alegre/RS: LP&M, 2010.

⁷⁸⁸ “Le 12 décembre 1929, Reich donnait dans le cercle de Freud une conférence sur la *Prophylaxie des névroses*. Freud prit la parole pour répondre à certaines critiques de Reich, et c’est au cours de cette discussion que furent, pour la première fois peut-être, formulées par Freud, les thèses qu’il développera plus tard dans *Malaise dans la civilisation* (1930). PALMIER. *Op. Cit.* 2013. p. 38.

⁷⁸⁹ “Notons à ce propos que *Das Unbehagen in der Kultur* fut écrit spécialement en réponse à une des conférences que j’ai faites au domicile de Freud. C’était moi qui me ‘sentais mal à l’aise dans la civilisation’.” HIGGINS; RAPHAEL. *Op. Cit.* 1999. p. 60.

⁷⁹⁰ GAY, Peter. *Freud: uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁷⁹¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. A Cultura ou a Sublime Guerra entre Amor e Morte. In FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Cultura*. Porto Alegre/RS: LP&M, 2010.

⁷⁹² ROUDINESCO; PLON. *Op. Cit.* 1998. Pp.490-492.

⁷⁹³ SELIGMANN-SILVA. *Op. Cit.* 2010a; ROUDINESCO; PLON. *Op. Cit.* 1998.

que “a agressividade é inerente à natureza humana, é por também ser fonte de prazer e, como tal, ser complementar ao amor.”⁷⁹⁴

Em *O Mal-Estar na Cultura*, Freud apresentou uma visão trágica da humanidade, condenada à infelicidade e ao instinto de morte/destruição, pois

o que estabelece a finalidade da vida é simplesmente o programa do princípio do prazer. Esse princípio comanda o funcionamento do aparelho psíquico desde o início; não cabem dúvidas quanto à sua conveniência, e, no entanto, seu programa está em conflito com o mundo inteiro, tanto com o macrocosmo quanto com o microcosmo. Ele é absolutamente irrealizável, todas as disposições do universo o contrariam; seria possível dizer que o propósito de que o homem seja ‘feliz’ não faz parte da ‘Criação’. Aquilo que em seu sentido mais estrito é chamado de felicidade surge antes da súbita satisfação de necessidade represadas em alto grau e, segundo sua natureza, é possível apenas como fenômeno episódico.⁷⁹⁵

Essa insatisfação contínua, aliviada por instantes de prazer, deve-se à cultura que afasta o ser humano do seu eu instintivo guiado pelas pulsões sexuais, ou seja, tornamos humanos “graças a nossa capacidade de moldar nossos corpos às grades de uma prisão”⁷⁹⁶, no caso a cultura/civilização. Além deste conflito, Freud apontou como causas do sofrimento humano: o mundo externo, as relações com as outras pessoas e o corpo “destinado à ruína e à dissolução, também não pode prescindir da dor e do medo.”⁷⁹⁷

Reich respondeu a *O Mal-Estar na Cultura* por meio do texto *O Caráter Masoquista* (1931)⁷⁹⁸, ensaio publicado primeiramente na *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*⁷⁹⁹, em que Freud era diretor. Na Revista, foram feitas ressalvas por Freud, direcionadas à filiação de Reich ao Partido Comunista e não à argumentação psicanalítica, porém tal ressalva do ‘mestre’ ao ensaio impôs certo descrédito:

No âmbito da psicanálise, esta revista concede, a todo autor que lhe dirige um texto para publicação, plena liberdade para sua opinião; em contrapartida, a revista deixa aos autores a responsabilidade das opiniões que expõem. No caso do doutor Reich, o leitor deve ser informado de que o autor é membro do partido bolchevista. **Ora, sabemos que o bolchevismo impõe, assim como as organizações eclesásticas, limites para a pesquisa [...].** O editor

⁷⁹⁴ ROUDINESCO; PLON. *Op. Cit.* 1998. p. 490-492.

⁷⁹⁵ FREUD. *Op. Cit.* 2010. Pp. 33-34.

⁷⁹⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee*. ALEA. Vol. 12. Nº 2. Julho-Dezembro, 2010b.

⁷⁹⁷ FREUD. *Op. Cit.* 2010. p. 34.

⁷⁹⁸ Capítulo XI In REICH, Wilhelm. *Análise do Caráter*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

⁷⁹⁹ Em 1913, após o conflito com Carl Gustav Jung, Sigmund Freud criou a *Internationale ärztliche Zeitschrift für Psychoanalyse (IZP)*, para substituir o *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*. Essa revista tornou-se o órgão oficial do Internationale Psychoanalytische Vereinigung (IPV), o ancestral da International Psychoanalytical Association (IPA), até 1939, data em que não mais foi publicada em Viena*, porém em Londres. ROUDINESCO; PLON. *Op. Cit.* 1998. p. 388.

teria feito o mesmo comentário, se lhe apresentassem um texto redigido por um membro da SJ (Societas Jesu).⁸⁰⁰

Apesar de Reich ter afirmado em 1952 que o *instinto de morte* estava há muito enterrado⁸⁰¹, as discussões sobre a dualidade de *Eros* e *Thanatos* persistiram nas décadas de 1960 e 1970, com Jacques Lacan, Félix Guattari e Gilles Deleuze que em *Diferença e Repetição* critica “a ridícula pulsão de morte”, censurando “Freud por ser prisioneiro de uma concepção material da repetição. A compulsão à repetição e seu automatismo repousariam na ideia, tomada ao pé da letra, de um retorno da vida das pulsões ao inanimado.”⁸⁰² *Diferença e Repetição* e, em especial, *O Anti-Édipo* (1972), provocaram efusivas discussões sobre as teorias freudianas, sendo um dos questionamentos de Deleuze às concepções evolucionistas de Freud que mantiveram suas hipóteses sobre as pulsões presas ao biológico, concebendo o instinto de morte, como o desejo da morte biológica – “o retorno ao inanimado” –, sem pensá-lo como a “destrutividade interna ao desejo.”⁸⁰³

Na década de 1970, Roberto Freire também se deteve no questionamento dos paradigmas freudianos. A partir da leitura de *Psicologia de Massa do Fascismo*, *A Função do Orgasmo* e *A Revolução Sexual* de Wilhelm Reich, Freire teve condições de possibilidades para pensar e criar uma prática terapêutica que lhe permitisse analisar a experiência repressiva vivida no governo ditatorial e, ato contínuo, engendrar técnicas de si como resistência e revolução cotidiana.

Eu buscava uma terapia através da qual a juventude sublevada pudesse livrar-se dos resíduos burgueses de sua personalidade, bem como sustentá-la emocional e psicologicamente na luta contra a ditadura militar. Essa terapia devia poder garantir-lhes, de alguma forma, a possibilidade de prazer no amor e do poder da criatividade.⁸⁰⁴

Se a base empírica de Reich no desenvolvimento de argumentos contra o *instinto de morte* foi a *Clínica de Viena*; Freire teve a experiência como médico na Refinaria União⁸⁰⁵, onde vivenciou experiências semelhantes às relatadas por Reich, além de ter sido terapeuta clandestino de militantes da Ação Popular que haviam sido presos e torturados pelos militares:

Era impossível confiar em terapeutas para um relato da realidade emocional e psicológica que se vivia na vida clandestina durante a ditadura. Entretanto a

⁸⁰⁰ FREUD, Sigmund. *apud* ROUDINESCO; PLON. *Op. Cit.* 1998. Pp. 650-654. Grifo nosso.

⁸⁰¹ HIGGINS; RAPHAEL. *Op. Cit.* 1999.

⁸⁰² DAVID-MÉNARD, Monique. *Deleuze e a Psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. p. 98.

⁸⁰³ *Ibidem*.

⁸⁰⁴ FREIRE. *Op. Cit.* 1993. p. 52.

⁸⁰⁵ Ver Capítulo 2.

vida clandestina, sempre fortemente marcada pela solidão, pelo medo, pelo risco iminente e constante de prisão e morte, produzia tensões crônicas, desajustes emocionais e distúrbios psicológicos de todos os tipos. O maior inimigo do militante clandestino não eram os agentes da ditadura, mas sim a falta de equilíbrio emocional e psicológico proveniente de sua origem e formação burguesa.⁸⁰⁶

Com o intuito de auxiliar estes militantes Freire foi aprofundando a prática terapêutica e, como via de mão dupla, a partir da vivência extrema destes militantes pôde aprofundar a teoria da *Soma*. Sobre o *instinto de morte*, seguiu as premissas reichianas, segundo Freire: “Reich queria, fundamentalmente, afirmar que os psicanalistas que se preocupavam com Thanatos acabavam fugindo do verdadeiro problema da neurose – a repressão sexual. E que perdiam tempo na análise procurando atribuir à tendência autolesiva neurótica de um organismo doente um instinto primário e biológico da substância viva.”⁸⁰⁷

Para além da repressão sexual, a negação do *instinto de morte* – em sua concepção biológica – tinha por fundamento também o suplício da tortura, como um extremo institucional da normatização dos corpos e mentes⁸⁰⁸, da mesma forma que expunha o prazer humano pelos seus atos cruéis e perversos⁸⁰⁹.

A emergência do corpo torturado evidenciou também o corpo normatizado e, por vezes, negado. Em *O Mal-Estar na Cultura*, Freud destacou o “nosso processo de aculturação e um largo processo de afastamento, recalçamento e de despedida de nosso

⁸⁰⁶ “E foi assim que nasceu a *Soma*. Os companheiros de luta começaram-me a procurar justamente por essas razões. O trabalho se fazia primeiro individualmente, de modo clandestino. Mais tarde, organizamos grupos que funcionavam de madrugada e em locais desconhecidos por todos. Por fim, quando foi possível criar os grupos legais, os militantes clandestinos participavam nesses grupos com identidade falsa.” FREIRE. *Op. Cit.* 1993. p. 53.

⁸⁰⁷ FREIRE, Roberto. *O Tesão pela Vida*. São Paulo, 2006. p. 108. Observação: Este é o último livro de Roberto Freire, que em conjunto com os somaterapeutas: Vera Schroeder, João Da Mata e Jorge Goia, revisou e ratificou as bases teóricas da *Somaterapia*. Nesse sentido, a obra substitui o primeiro volume de *Soma: uma terapia anarquista: A Alma é o Corpo*. Como tal, o utilizarei como referência principal, citando o primeiro livro apenas quando este apresentar divergências em relação ao livro *O Tesão pela Vida*.

⁸⁰⁸ Freire pouco relata sobre as torturas que sofreu em suas 13 prisões, mas em um dos escritos relembra a história de um jovem militante da AP que ao ficar nervoso gesticulava muito com as mãos. Durante os interrogatórios apanhava violentamente devido a este tique nervoso. Em um dos interrogatórios o delegado Fleury, supostamente irritado com o gesticular do jovem, mandou decepar-lhes as mãos.

⁸⁰⁹ Sobre a perversidade sexual presente nas torturas no governo militar, é possível citar o depoimento de Nair Benedito: “Um dos policiais me torturou no Dops-SP, enquanto eu estava no pau de arara nua, várias vezes teve orgasmo e falava sobre isso. Eu ouvia os outros policiais rindo e caçoando muito dele. Diziam: ‘Ô Humberto, o que diria a dona Mafalda, se soubesse que se filho único só gozava desse jeito, hem?’”. Ele jogava muita água sobre o meu corpo e girava uma manivela sempre com mais violência e chegava ao orgasmo resfolegando...” E também o testemunho de Amélia Telles: “A prisão arrebatou com a vida afetiva, pessoal, social, intelectual, tem gente que não conseguiu produzir mais nada depois da prisão, a prisão é o fim porque prisão é essa tortura, a submissão, você vira objeto, você é coisificado, então tem gente que perde a identidade ali.” In RAGO, Margareth. *A Aventura de Contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Ed. Unicamp, 2013. p. 78.

corpo. Nossa ‘vida’ torna-se algo que tem que ser administrado e enfrentado com técnicas que visam reimplantar o princípio de prazer.”⁸¹⁰ Se o corpo do torturado sofreu a violência extrema que, para além da docilidade, tinha o intuito de tornar os militantes autômatos, desprovidos de vontade, identidade e vida; as instituições do Estado, das igrejas e empresariais também tinham um projeto de indivíduo/massa cordato aos seus interesses, portanto, os corpos dos cidadãos brasileiros também eram atravessados por um discurso violento e repressivo. É possível compreender a relação corpo e discurso mais profundamente a partir de Judith Butler, que afirma: “acho que discursos, na verdade, habitam corpos. Eles se acomodam em corpos; os corpos na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue. E ninguém pode sobreviver sem, de alguma forma, ser carregado pelo discurso. Então não quero afirmar que haja uma construção discursiva de um lado e um corpo vivido de outro.”⁸¹¹

A problemática dos ‘discursos que habitam os corpos’ já estava presente na trajetória de Freire desde o final da década de 1950, quando estudou e trabalhou Stanislavski na EAD, e mesmo em *Morte e Vida Severina*; porém, neste período, fazia uso da obra do dramaturgo russo-soviético para reproduzir no palco o efeito dos discursos dominantes sobre os corpos dos atores, como mimeses da sociedade que denunciava. A peça *O&A*, em sua breve temporada, ensaiou uma mudança, ao fazer dos corpos um meio para questionar o discurso repressivo da ditadura e da sociedade que atravessavam os gestos, posturas, olhares, sonhos, vontades e desejos, mas ainda assim simulacro de um corpo rebelde. Foi a peça *Paradise Now* que mostrou outro corpo possível a Freire, em livre expressão, um corpo que enfrentou as repressões sociais e que buscava a superação das neuroses, sustentado na teoria reichiana.

O amálgama do teatro e da psicanálise lhe possibilitou a sensibilidade para ver as pessoas além da psique, da diáfana consciência, e como ‘homem desperto’ problematizar que somos “todo corpo e nada além disso; e alma é somente uma palavra para alguma coisa do corpo.”⁸¹²

Portanto, Freire deslocou a sua perspectiva em relação à teoria psicanalítica e fez do corpo um ponto de partida, compreendendo que “somos interpelados como

⁸¹⁰ SELIGMANN-SILVA. *Op. Cit.* 2010b.

⁸¹¹ BUTLER, Judith. In PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. *Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler*. Estudos Feministas. Ano 10. 1º Semestre 2002.

⁸¹² NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim Falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 60.

corpos”⁸¹³ e a consciência é “um sintoma de um fenômeno mais vivo que é o corpo. (...) O corpo não é somente superior à consciência: é anterior. É nele que o pensamento recebe sua informação, é no ato do corpo que ele encontra seu modelo.”⁸¹⁴ Para além das neuroses geradas pela tortura, prisão e repressão da ditadura militar de seus primeiros pacientes da Ação Popular, o processo de desenvolvimento da *Somaterapia*, permitiu a Freire perceber que a terapia necessitava ir além do indivíduo, pois em uma sociedade que considerava subjugada pela “peste emocional”⁸¹⁵, a reapropriação de si e a superação das repressões e neuroses deveria passar por uma terapia em grupo, pois:

Nossas paixões, os nossos sentimentos ou a nossa compreensão de como somos enquanto corpos são marcados pelo que a nossa raça, o nosso gênero, o que é nossa morfologia. Tudo isso faz parte da experiência vital que fazemos do nosso eu corporal. Isso também significa que somos constituídos pelos outros, não podemos partir de uma situação de independência radical da sociabilidade.⁸¹⁶

Nesse sentido, é preciso pensar as proximidades e bases reichianas de Roberto Freire, mas também as suas distâncias teóricas e práticas, e mesmo, geográficas e culturais. Como visto anteriormente, Reich desenvolveu o cerne de sua teoria psicanalítica e política a partir da vivência na *Clínica de Viena*, ou seja, da população operária alemã que vivenciou a crise do pós I Guerra, num crescente antissemitismo, em que as discussões se encaminhavam para uma unidade racial. Freire desenvolveu a *Somaterapia* em confronto com o fascismo da ditadura militar e pautado numa pluralidade étnica e numa sociedade multicultural. Se o corpo reichiano vivia a dualidade: alemão-judeu, proletário-patrão; o corpo freiriano é mestiço, é malandro⁸¹⁷ e, com gingado, vivenciou uma história de resistência micropolítica ao poder estatal, como a capoeira, incorporada à *Somaterapia* na década de 1980.

Os livros de Wilhelm Reich possibilitaram a Freire o primeiro aporte teórico para repensar a atividade psicanalítica, mas não supria de todo o desenvolvimento da prática terapêutica. Para resolver este impasse Freire empreendeu uma grande pesquisa

⁸¹³ “Nuestras pasiones, nuestros afectos o nuestra comprensión de como somos en tanto que cuerpos, están marcados por cuál es nuestra raza, cuál es nuestro género, cuál es nuestra morfología. Todo esto es parte de la experiencia vital que hacemos de nuestro yo corporal. Esto también significa que estamos constituidos por los otros, no podemos partir de una situación de independencia radical respecto de la socialidad.”

BUTLER, Judith. Las categorías nos dicen más sobre la necesidad de categorizar los cuerpos que sobre los cuerpos mismos. In BUTLER, Judith. *Violencia de Estado, Guerra, Resistencia: por una nueva política de la izquierda*. Barcelona: Katz Editores, 2011.

⁸¹⁴ DIAS, Rosa. *Nietzsche: vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

⁸¹⁵ REICH. *Op. Cit.* 1998.

⁸¹⁶ BUTLER. *Op. Cit.* 2011.

⁸¹⁷ DAMATTA, Roberto. *O que é o Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

entre teóricos contemporâneos, que o levou ao encontro da antipsiquiatria⁸¹⁸. Desta forma, acrescentou-se aos estudos as obras de David Cooper, Ronald Laing, Franco Basaglia, Thomas Szasz, a *gestalt* de Fritz Perls e o psicodrama de J.L. Moreno. Também buscou conhecer a obra de Alexander Lowen que acompanhou o desenvolvimento da vegetoterapia por Reich nos Estados Unidos. No período de 1970 a 1974 realizou diversas viagens com o intuito de conhecer a prática das atividades terapêuticas e aprofundar os estudos teóricos. As reflexões acerca da antipsiquiatria foram publicadas no semanário *Aqui, São Paulo* em 1976 e também na *Folha de São Paulo – Folhetim* – em 1977, posteriormente compiladas no livro *Viva eu, Viva tu, Viva o rabo do Tatu!*, reeditadas no volume um de *Soma: uma terapia anarquista* e, por fim, no livro *O Tesão pela Vida* (2006) que, em parceria com os somaterapeutas Vera Schroeder, João Da Mata e Jorge Goia, reestabelece as bases teóricas da *Somaterapia*.

Estes textos têm um caráter peculiar, pois compreendem longas citações dos autores, configurando um extrato, ora permeados de comentários e explicações de Freire que buscavam aproximá-los da teoria reichiana, sobretudo em seu aspecto político: “Wilhelm Reich e a antipsiquiatria nos oferecem a justiça social, dentro de uma visão socialista do homem, como referencial de saúde, daí sua complexidade e honestidade.”⁸¹⁹

Inicialmente, Freire pensou em criar uma *antipsicoterapia*, com base teórica em Reich e na antipsiquiatria, e nas metodologias de Perls e Lowen⁸²⁰. A *gestalt-terapia*, a partir da concepção de Perls, era realizada em grupo “em que o paciente tem que viver seus conflitos através de uma expressão corporal, a fim de reencontrar a unidade de sua personalidade (...) e baseada na ideia da ‘comunicação não verbal’ (gritos, ginástica, massagens, expressões corporais etc.).”⁸²¹ A bioenergética de Lowen tem como prática corporal as massagens, compreendendo a pele como um meio de comunicação entre o terapeuta e o paciente, sendo estas massagens aplicadas a partir dos sete anéis da

⁸¹⁸ O termo antipsiquiatria foi inventado por David Cooper num contexto muito preciso, serviu para designar um movimento político de contestação radical do saber psiquiátrico, desenvolvido entre 1955 e 1975 na maioria dos grandes países em que se haviam implantado a psiquiatria e a psicanálise: na Grã-Bretanha, com Ronald Laing e David Cooper; na Itália, com Franco Basaglia; e, nos Estados Unidos, com as comunidades terapêuticas, os trabalhos de Thomas Szasz e a Escola de Palo Alto, de Gregory Bateson. Sob certos aspectos, a antipsiquiatria foi a sequência lógica e o desfecho da psicoterapia institucional. Se esta havia tentado reformar os manicômios e transformar as relações entre os que prestavam e os que recebiam cuidados, no sentido de uma ampla abertura para o mundo da loucura, a antipsiquiatria visou a extinguir os manicômios e eliminar a própria ideia de doença mental. ROUDINESCO; PLON. *Op. Cit.* 1998. Pp. 25-26.

⁸¹⁹ Um capítulo quase “pirata”: Gestalt Terapia segundo Joel Latner. In FREIRE. *Op. Cit.* 1993. p. 57.

⁸²⁰ FREIRE. *Op. Cit.* 1993. p. 56.

⁸²¹ ROUDINESCO; PLON. *Op. Cit.* 1998. p. 294.

couraça muscular: ocular, oral, cervical, torácica, diafragmática, abdominal e pélvica, sendo as massagens aplicadas a partir da cabeça – anel ocular – até a pélvis, com o intuito de desfazer as couraças musculares e o acúmulo de energia⁸²².

Freire conciliou teorias e práticas estudadas com a realidade sócio-política brasileira; para além da cura das neuroses e das doenças mentais, a *antipsicoterapia* tinha como objetivo a busca do corpo rebelde ou a transformação do corpo reprimido e doente em um corpo livre e saudável. Concebia o corpo como pensador, como “centro da interpretação e organização do mundo”⁸²³ e de relação com os outros, pois

Não é possível definir primeiro a ontologia do corpo e, em seguida, referir-se aos significados sociais que assume o corpo. Pelo contrário, ser um corpo é estar exposto a um modelo como uma forma de natureza social, e é isso que faz com que a ontologia do corpo seja uma ontologia social. Em outras palavras, o corpo é exposto a forças sociais e políticos articulados, bem como certos requisitos de sociabilidade – entre eles, a linguagem, trabalho e desejo – que permitem ao corpo persistir e prosperar.⁸²⁴

Em 1974 participou de um curso sobre desbloqueio da criatividade no *Centro de Estudos Macunaíma*, escola de teatro criada pela atriz Myrian Muniz, o ator Sylvio Zilber e o cenógrafo e arquiteto Flávio Império. A partir deste encontro, marcado por “afinidades eletivas”⁸²⁵, Freire passou a integrar o *Macunaíma* e morar com Myrian e Sylvio, que juntos desenvolveram os exercícios da terapia em grupo, tendo como referência os exercícios de teatro pensados como forma de desbloqueio do corpo⁸²⁶. Houve uma troca entre os atores e Freire, pois o desenvolvimento dos exercícios também auxiliou na preparação dos atores, houve um retorno a Stanislavski, pois a formação teatral de Myrian Muniz e Sylvio Zilber se deu na EAD, mas o estudo da *gestalt* e do psicodrama e, sobretudo, da concepção política do anarquismo possibilitou a Freire a superação do ‘método’ do diretor russo-soviético. Conforme expôs Myrian Muniz:

⁸²² LOWEN, Alexander. *O corpo em terapia: a abordagem bioenergética*. São Paulo: Summus, 1977; REICH. *Op. Cit.* 1998.

⁸²³ DIAS. *Op. Cit.* 2011.

⁸²⁴ No es posible definir primero la ontología del cuerpo y referirnos después a las significaciones sociales que asume el cuerpo. Antes bien, ser un cuerpo es estar expuesto a un modelado y a una forma de carácter social, y eso es lo que hace que la ontología del cuerpo sea una ontología social. En otras palabras, que el cuerpo está expuesto a fuerzas social y políticamente articuladas, así como a ciertas exigencias de sociabilidad —entre ellas, el lenguaje, el trabajo y el deseo— que hacen posible el persistir y prosperar del cuerpo. BUTLER, Judith. *Marcos de Guerra: las vidas lloradas*. Espanha/Buenos Aires/México: Paidós, 2010. p. 16.

⁸²⁵ BENJAMIN. *Op. Cit.*, 1995.

⁸²⁶ FREIRE. *Op. Cit.* 1993.

Então, ele [Roberto Freire] usava os exercícios do teatro para desbloquear pacientes! Eu entrava como ego-auxiliar⁸²⁷ dele na terapia. Eu acabava de fazer o meu trabalho e subia para as sessões dele e dava exercícios de teatro para os pacientes. Comecei a misturar o que ele dava com o que eu dava no teatro. O que me influenciou no trabalho com o Roberto foram os exercícios de desbloqueio. Geralmente, a maioria dos pacientes era bloqueadíssima, reprimidíssima sexualmente, porque nossa geração foi muito reprimida.⁸²⁸

Os pacientes de Freire atendidos no *Macunaíma* ainda eram os militantes clandestinos, portanto corpos que haviam sofrido tortura, que foram “ritualmente humilhados”⁸²⁹, que tiveram a sua vulnerabilidade física explorada. Nesse sentido, a resistência à terapia se ampliava, pois de certa forma relembra o contato indesejado, “exposição ou desapropriação que foi explorada no caso de coerção indesejada, restrições, danos físicos e violência.”⁸³⁰

Era teatro e terapia, eu fazia as duas coisas juntas. Fazíamos exercício de tato, por exemplo: põe uma venda, escurece a sala e vai sentir. É um exercício sem a palavra, apenas sentindo o outro. Eu percebia que as pessoas iam no rosto, na cabeça, e quando chegava no tronco ninguém mexia no peito. Deus me livre! Nenhum homem se atrevia a passar a mão no peito de uma mulher. No sexo então, passava longe... pela bunda, nem sonhar! Ia por todas as outras partes, mas não mexia no sexo e nem no peito. A gente começou a observar isso e quando era assim eu entrava no exercício. Como eu era ego-auxiliar, entrava e mexia, dava cada rebu. Era uma falta de respeito, a pessoa chorava, se sentia ofendida. Por que não passar a mão no corpo inteiro, sem malícia?⁸³¹

Com os exercícios de teatro Freire pretendia reabilitar o corpo, para então chegar nas múltiplas expressões da consciência⁸³², “tomar o corpo como ponto de partida é fazer dele o fio condutor. O corpo é um fenômeno muito mais rico e autoriza observações mais claras.”⁸³³

Foi no *Centro de Estudos Macunaíma* que Freire entrou em contato com a obra *Corpos em Revolta: a evolução-revolução do homem do século XX em direção à Cultura Somática do século XXI*, de Thomas Hanna, que se tornou uma segunda referência como interpretação da cultura e da sociedade. Foi por meio desta obra que Freire passou a designar como *Somaterapia* o processo terapêutico que desenvolveu,

⁸²⁷ Durante as sessões de terapia em grupo em que se utiliza da metodologia do psicodrama, o ego-auxiliar é a pessoa que interage com o protagonista da história dramatizada, desempenhando os papéis complementares. CARVALHO, Marcelo Braga. *Myrian Muniz: uma pedagoga do teatro*. São Paulo: Unesp, 2011. (Dissertação de Mestrado em Artes). p. 88.

⁸²⁸ MUNIZ, Myrian. apud CARVALHO, *Op. Cit.* 2011. p. 88.

⁸²⁹ “Entre las formas de coacción física figura, precisamente, la indeseada imposición de la fuerza a los cuerpos: estar atados, amordazados, expuestos a la fuerza, ritualmente humillados...” BUTLER. *Op. Cit.* 2010.

⁸³⁰ “(...) y esta exposición o desposesión es, precisamente, lo que se explota en el caso de la coacción indeseada, las restricciones, los daños físicos y la violencia.” BUTLER. *Op. Cit.* 2010.

⁸³¹ MUNIZ, Myrian. apud CARVALHO, *Op. Cit.* 2011. p. 89.

⁸³² NIETZSCHE. *Op. Cit.* 1998.

⁸³³ DIAS. *Op. Cit.* 2011.

abandonando o termo *antipsicoterapia*. Ao conceituar a Soma, transcreveu o seguinte trecho de *Corpos em Revolta*: “‘Soma’ não quer dizer ‘corpo’; significa ‘Eu, o ser corporal’. O soma é vivo: ele está sempre se contraindo e distendendo, acomodando-se e assimilando, recebendo energia e expelindo energia.(...) O soma é tudo o que você é, pulsando dentro dessa membrana frágil que muda, cresce e morre.”⁸³⁴ Em continuação ao texto de Hanna, Freire desenvolveu a sua interpretação do conceito de Soma, acrescentando-lhe os aspectos da terapia corporal como meio para reconhecer e alcançar os potenciais somáticos do corpo, e a defesa do anarquismo como único meio político para os indivíduos viverem o seu Eu somático:

Soma, pois, é a luta e o trabalho para liberar nosso soma do que impede sua autorregulação, seu crescimento e desenvolvimento espontâneos e naturais. Soma é também a compreensão e a prática de viver sob o comando da bioenergia, que alimenta e realiza a experiência somática do ser. Soma se pratica por meio de técnicas e procedimentos que libertem e faça fluir harmoniosamente a bioenergia em todo o ser somático, de modo que ele possa satisfazer suas necessidades vitais, pessoais e ambientais. (...) A Soma, em última análise, representa a forma pela qual a vida se manifesta na realidade humana cotidiana. Uma terapia somática, portanto, para trabalhar de modo libertário e científico com as pessoas, necessita compreender o significado biológico de vida e energia vital.⁸³⁵

Freire também incorporou o conceito de *protomutante* criado por Thomas Hanna. Os *protomutantes* seriam pessoas que vivem em nosso meio, mas que já apresentam em si mutações próprias as dos seres do futuro, uma nova espécie de humanos que vem se desenvolvendo desde a revolução industrial, cujos guias filosóficos e científicos – também protomutantes – Hanna apresentou em *Corpos em Revolta*, assim como suas relações com esta evolução/revolução da espécie humana: “em vez de falar de *revolução*, seria talvez mais aconselhável e mais exato falar de *evolução*, especialmente porque é isto que está em causa.”⁸³⁶ Hanna fez uma interpretação idiossincrática das teorias de Darwin, Freud, Lorenz, Piaget e Reich, apresentados como cientistas somáticos; e na filosofia, também nomeada como somática: Kant, Kierkegaard, Marx, Cassirer, Camus, Merleau-Ponty e Nietzsche,

⁸³⁴ “Soma é pulsação, fluência, síntese e relaxamento – alternando com o medo e a raiva, a fome e a sensualidade. (...) Os somas são os seres vivos orgânicos que você é neste momento, nesse lugar onde você está.(...) Somas somos eu e você, neste momento e neste lugar onde estamos, seres cuja história evolutiva conduzia ao momento revolucionário da percepção de que o *Brave New World* a ser descoberto não está mais fora daqui, mas é o aqui e agora do nosso ser orgânico imediato. O novo mundo a ser explorado pelo século XXI é o imenso labirinto do soma, da experiência corporal e viva dos indivíduos humanos. E nós, do último terço do século XX, fomos nomeados descobridores e cartógrafos desse continente somático.” HANNA, Thomas. *Corpos em Revolta: a evolução-revolução do homem do século XX em direção à Cultura Somática do século XXI*. RJ: Edições MM, 1976. Apud FREIRE. *Op. Cit.* 2006. p. 22-23.

⁸³⁵ FREIRE. *Op. Cit.* 2006. p. 23-24.

⁸³⁶ HANNA. *Op. Cit.* 1976. p. 10.

mentores responsáveis pelo “final de um imenso período da cultura humana, e simultaneamente, [em que] estamos experimentando uma brusca e acelerada mutação em direção a uma cultura humana radicalmente diferente.”⁸³⁷ Ao longo do livro, Hanna usou a expressão “protomutante cultural” interligadas aos conceitos de “evolução” e “mutação”, próprios da teoria darwinista, causando certa dubiedade sobre o que definia como um *protomutante*.

O último capítulo de *O Tesão pela Vida* foi dedicado à considerações sobre o *Tesão e Protomutantes*. O protomutante freiriano é anárquico e impulsionado pelo tesão de viver, amar, criar e ousar, assim como o personagem Coiote, da obra literária que tem como personagem principal um protomutante, um jovem libertário e esquizofrênico, pois não se adaptava aos autoritarismos do mundo e manifestava esse desencontrar-se no mundo por meio da esquizofrenia⁸³⁸. Diferentemente da dubiedade de Hanna, Freire delineia a sua concepção de protomutante a partir da genética, acreditando que os protomutantes – sendo que ele se compreendia também como um protomutante – que estão entre nós são seres que sofreram mutações, cuja “condição genética” lhes impõem o “não aceitar o estado atual da civilização, e as normas da organização social, especialmente do autoritarismo”⁸³⁹, sendo o anarquismo manifestado nos jovens do final do século XX, uma expressão desta mutação genética⁸⁴⁰. No último parágrafo de *O Tesão pela Vida* reforçou a importância de tal concepção ao afirmar:

Suponho que a disciplina na organização da vida dos protomutantes obedecerá a um referencial sempre biológico, quer dizer, a algo que se imponha de dentro para fora, da espécie para o indivíduo. Essa disciplina vital e social que o tesão produz, organiza e hierarquiza constitui-se simultaneamente, na sua fonte energética e na que produz a autorregulação espontânea de suas vidas.⁸⁴¹

Essa preocupação constante de Freire em estabelecer as bases científicas da *Soma*, além de sua formação como pesquisador em endocrinologia – cujos preceitos influenciaram suas concepções – é preciso analisar a influência de Reich sobre estas interpretações.

⁸³⁷ *Ibidem*. p. 11.

⁸³⁸ FREIRE. *Op. Cit.* 1986.

⁸³⁹ FREIRE. In GOIA. *Op. Cit.* 2001.

⁸⁴⁰ FREIRE. *Op. Cit.* 1995.

⁸⁴¹ FREIRE. *Op. Cit.* 2006. p. 314.

As rupturas sofridas por Reich em 1934 foram um divisor de águas também em sua obra⁸⁴². Em exílio na Dinamarca, depois Suécia e, por fim, Noruega, onde permaneceu até 1939, começou a desenvolver pesquisas relativas ao *orgone* com intuito de provar a sua existência. A crescente ascensão do nazismo na Europa fez com que fosse expulso da Noruega, e o conduziram aos Estados Unidos a convite do pesquisador Theodore Wolfe. Nos Estados Unidos trabalhou primeiramente na *New School for Social Research* em Nova York como professor associado e depois construiu um laboratório no Maine que nomeou de *Orgonon*, onde reuniu uma equipe de pesquisadores com intuito de criar acumuladores de *orgone*, cujas pesquisas intencionavam descobrir a cura do câncer.

As pesquisas iniciadas na Noruega tomaram rumo bem diverso aquele ao qual havia se dedicado até 1934, em relação à repressão sexual e à política autoritária como causadoras das neuroses da sociedade moderna. Reich concentrou sua pesquisa nos aspectos biológicos de sua teoria, defendendo que as neuroses, assim como o câncer, poderiam ser curados a partir do reequilíbrio energético, no caso, a energia sexual/vital que ele nomeou de *orgone*. Jean-Michel Palmier considerou “indefensável a obra reichiana após 1934”, pois Reich procurou biologizar a libido freudiana com sua teoria sobre a energia orgônica, dessa forma simplificando a teoria psicanalítica⁸⁴³. O “biologismo” reichiano foi incorporado aos livros *A Função do Orgasmo* e *Análise do Caráter*, reescritos nos Estados Unidos nas décadas de 1940 e 1950 e influenciou seus seguidores, entre eles, Alexander Lowen, criador da Análise Bioenergética.

Para Palmier, a principal perda, referente à obra reichiana, foi o caráter político, sendo este o primeiro psicanalista a relacionar o autoritarismo estatal e familiar à produção de neuroses⁸⁴⁴, destacando a obra *Psicologia de Massas do Fascismo*, considerada por Elisabeth Roudinesco uma referência para a compreensão do fascismo no século XX e mesmo um clássico dos estudos psicanalíticos⁸⁴⁵. A dupla expulsão – do KPD e do IPA – e o exílio parecem ter sido decisivos na mudança de rumo das pesquisas de Reich, pois o afastou da SEXPOL, sua referência de pesquisa da sociedade alemã e espaço de militância política.

⁸⁴² Além das expulsões do Partido Comunista Alemão e da Sociedade Psicanalítica Internacional, Reich se divorciou de Annie Pink-Reich e foi afastado de suas filhas Eva e Lore e, em seguida, partiu em exílio para a Copenhague devido às perseguições do governo de Hitler aos judeus e comunistas. PALMIER. *Op. Cit.* 2013; ROUDINESCO; PLON. *Op. Cit.* 1998. Pp. 650-654;

⁸⁴³ PALMIER. *Op. Cit.* 2013.

⁸⁴⁴ *Ibidem.*

⁸⁴⁵ ROUDINESCO; PLON. *Op. Cit.* 1998. Pp. 650-654.

Engajado ao marxismo, cuja interpretação estava “longe de ser ortodoxa e dogmática”⁸⁴⁶, enquanto atuava na *Clínica Psicanalista de Viena* que oferecia atendimento psicanalítico gratuitamente a trabalhadores, Reich criou a *Sociedade Socialista de Informação e de Pesquisas Sexuais*. Além de fazer pesquisas, proferiu palestras sobre higiene sexual aos trabalhadores⁸⁴⁷. Esta vivência na clínica, junto aos trabalhadores, permitiu-lhe repensar o papel da psicanálise junto à sociedade, pois, segundo Reich: “depois de estarmos trabalhando por dois anos, mais ou menos, ficou claro que a psicoterapia individual tinha um significado muito limitado.”⁸⁴⁸ Após esse período também desenvolveu a concepção de que a “neurose é uma doença de massa”⁸⁴⁹, cujo ciclo doentio ao qual é submetida a população conduz a uma contínua miséria: “Não é apenas uma ‘necessidade material’ no sentido da economia marxista que produz neuroses. Antes, são as neuroses dessas pessoas que lhes destroem a possibilidade de fazerem algo de sensato quanto à miséria.”⁸⁵⁰ Se a miséria material, por vezes impedia o tratamento médico oferecido pela clínica, levando Reich a ajudar alguns pacientes, as neuroses produzidas pela sociedade os mantinham incapazes de lutar por mudança pessoal e social. Para Reich, a inércia da população frente aos governantes acontece porque “a ditadura tem as suas raízes no medo irracional das massas à vida.”⁸⁵¹ Esta análise social, política e psicológica foi aprofundada e resultou no livro *Psicologia de Massas do Fascismo* (1933), obra que: “Longe de considerar o fascismo como produto de uma política ou de uma situação econômica de uma nação ou de um grupo, via nele a expressão de uma estrutura inconsciente”⁸⁵², compartilhada pelo coletivo e resultante de uma insatisfação sexual das massas.

Para além das diferenças econômicas entre os clientes privados e os da clínica gratuita, questionou a situação psicológica e cultural que mantinha os trabalhadores em uma situação de subserviência, para Jean-Michel Palmier, em sua época: “Reich foi o primeiro e único a ter consciência destes problemas. Ele foi o único analista a

⁸⁴⁶ RIVOYRE, Frédéric. *Wilhelm Reich et la Révolution Sexuelle*. Paris: Punctum, 2006. p. 48.

⁸⁴⁷ REICH, Wilhelm. *A Função do Orgasmo*. Trad. Maria da Glória Novak. SP: Brasiliense, 2004. PALMIER. *Op. Cit.* 2013; ROUDINESCO; PLON. *Op. Cit.* 1998. Pp. 650-654.

⁸⁴⁸ REICH. *Op. Cit.* 2004. p. 73.

⁸⁴⁹ *Ibidem*.

⁸⁵⁰ *Ibidem*. p. 75.

⁸⁵¹ REICH. *Op. Cit.* 2004. p. 23.

⁸⁵² ROUDINESCO; PLON. *Op. Cit.* 1998. Pp. 650-654.

questionar a miséria”⁸⁵³, sendo esta análise das possibilidades políticas da psicologia que “deu a sua pesquisa uma dimensão revolucionária.”⁸⁵⁴

Portanto, para além do fascismo de um governo, Reich preocupava-se com a forma como as pessoas tornavam-se submissas a este governo e como interiorizavam o fascismo. Compreendia que as massas assumiam o fascismo com certa espontaneidade, dessa forma somente trabalhando o indivíduo, seria possível combater o fascismo. Em suas palavras: “O fanático fascista não pode ser neutralizado, se for procurado unicamente de acordo com as circunstâncias políticas prevalecentes. (...) Se não for capturado *dentro da própria pessoa*; se não conhecermos as instituições sociais que o geram diariamente.”⁸⁵⁵

A experiência com os pacientes trabalhadores o levou a aprofundar as reflexões em relação à política e psicanálise, pensando na forma como esta poderia contribuir no processo de revolução socialista, não apenas na cura dos trabalhadores, mas, sobretudo, atuando de forma preventiva. Com a intenção de aprofundar as discussões sobre a possibilidade de uma aproximação do marxismo e da psicanálise, Reich publicou em 1929: *Materialismo Dialético e Psicanálise*, considerado o manifesto fundador do freudo-marxismo⁸⁵⁶, texto que tinha como público-alvo muito mais os comunistas do que os psicanalistas, pois buscava convencê-los de que a psicanálise “era uma ‘ciência natural’, tendo como objeto a vida psíquica do homem”⁸⁵⁷ e não devia ser pensado apenas como um ‘aparelho ideológico’ da burguesia, segundo o autor.

O Reich que se apresentou a Freire oscilava entre estes dois mundos: o político, mas também o do biologismo. Diferentemente de Georges Bertin, que associou as teorias do *orgone* ao um “imaginário reichiano”⁸⁵⁸, Freire o analisou a partir de sua experiência como pesquisador:

Eu tinha estudado muito neurofisiologia no Instituto de Biofísica, a obra principal do Carlos Chagas Filho era sobre a condução nervosa, ele trabalhava com o peixe-elétrico. O peixe-elétrico tem placas elétricas gigantescas e você pode observar quase diretamente o funcionamento da

⁸⁵³ “C'est cette découverte qui devait à jamais marquer sa vie et donner à ses recherches une dimension révolutionnaire. Cela peut paraître inconcevable, révoltant, Reich fut le premier et le seul à prendre conscience de ces problèmes. Il fut le seul analyste à s'interroger sur la misère.” PALMIER. *Op. Cit.*, 2013. p. 50.

⁸⁵⁴ *Ibidem.*

⁸⁵⁵ REICH, Wilhelm. *Psicologia de Massas do Fascismo*. Tradução: Maria da Graça M. Macedo. SP: Martins Fontes, 2001. Grifo do autor.

⁸⁵⁶ ROUDINESCO; PLON. *Op. Cit.* 1998. Pp. 650-654.

⁸⁵⁷ *Ibidem.*

⁸⁵⁸ BERTIN, Georges. *Un imaginaire de la pulsation: lecture de Wilhelm Reich*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2006.

condução nervosa. Eu estudei muito a condução nervosa e o sistema neurovegetativo que você não pode comandar, mas eles nos comandam.⁸⁵⁹

Em sua interpretação da teoria sobre a energia sexual acrescentou os estudos sobre medicina chinesa, em particular, aqueles que se referiam à acupuntura, o mapa energético do corpo humano e a *kundalini*, uma possível influência de Fritz Perls, que estudou a medicina oriental e o zen budismo, este último rejeitado por Freire⁸⁶⁰.

Depois que se identificou o *orgone* com a energia dos orientais, aqueles mapas que ninguém sabe como foram feitos, e começou a se provar que existiam estes pontos, que era mais ou menos o que Reich descobriu com orgasmo. (...) A acupuntura, uma ciência que existe a cinco mil anos, me comprovou as teorias de Reich... era comprovação científica. Pra se estudar o comportamento psicológico de uma pessoa você tem que estudar a energia no corpo dela, não precisa criar subconsciente, ego, superego.⁸⁶¹

Freire constituiu a base teórica da *Soma* em um processo de *montagem*⁸⁶², formado por citações e fragmentos, que partiu de Reich, aprofundou-se na antipsiquiatria e incluiu a medicina oriental, como forma de diálogo com a teoria do *orgone*. A *montagem* como método, no contexto dos anos 1970, permitiu-lhe elaborar uma terapia que foi de encontro às psicoterapias e à psicanálise vigente no país que tinha por base a teoria freudiana. Freire não se preocupou apenas em desviar o olhar do freudismo, até então “leitura dominante” na interpretação da psique; como leitor de indícios também operou *desvios do olhar* no escopo teórico da *Somaterapia*.

Foi no desenvolvimento dos exercícios lúdico-teatrais e na terapia em grupo que Freire estabeleceu um *mais além* de Reich, não apenas uma diferença em relação ao método da vegetoterapia, baseado em massagens corporais, mas a observação da prática dos exercícios permitia que os clientes⁸⁶³ da *Soma* “revelassem, sem os recursos da comunicação verbal, as dificuldades na expressão da espontaneidade criativa, da autorregulação orgânica e da originalidade única das pessoas, através de práticas

⁸⁵⁹ FREIRE, Roberto. Entrevistas. In GOIA. *Op. Cit.* 2001.

⁸⁶⁰ FREIRE. *Op. cit.* 1977.

⁸⁶¹ *Ibidem*.

⁸⁶² “O material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem se baseia no documento. Em sua luta fanática contra a obra de arte, o dadaísmo colocou a seu serviço a vida cotidiana, através da montagem.” BENJAMIN, Walter. *A Crise do Romance*. In BENJAMIN. *Op. Cit.* 1995. “Refiro-me ao procedimento da montagem: pois o material montado interrompe o contexto no qual é montado. Peço-vos licença para mostrar que esse procedimento tem aqui uma justificativa especial, e mesmo uma justificativa perfeita.” BENJAMIN, Walter. *O Autor como Produtor*. In BENJAMIN. *Op. Cit.* 1995. “A forma que melhor serve um retrato intelectual de Walter Benjamin é, como se disse, a montagem, uma forma que ele próprio praticou, em livros como *Rua de Sentido Único* e acima de tudo nesse gigantesco arquivo da modernidade, um enorme painel feito de citações e fragmentos que dá pelo nome *O Livro das Passagens*, e a que o autor, já em 1927, chamava de ‘fantasia dialética’.” BARRENTO, João. *Limiares sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013. Pp. 114-120.

⁸⁶³ Termo utilizado por Roberto Freire.

padronizadas, porém semelhantes àsquelas de nosso viver cotidiano.⁸⁶⁴ Nesse sentido, os exercícios corporais desenvolvidos⁸⁶⁵ não apenas evidenciavam a “memória do corpo”⁸⁶⁶, as *courças* onde se refugiam as neuroses, mas buscavam a constituição de um corpo rebelde em contínuo processo de desencouraçamento neuromuscular⁸⁶⁷.

Todo exercício de *Soma* é um jogo e uma brincadeira. Portanto, seu caráter lúdico obriga a uma certa regressão emocional e psicológica à infância, período no qual brincar e jogar é coisa natural, saudável, estimulante e gostosa. Mas é infância, sobretudo, que se faz o aprendizado de vida social. Assim, as dificuldades que se pode sentir na realização de exercícios que exigem criatividade espontânea e natural aparecem na forma de perturbações comportamentais de todo tipo, geralmente resultantes de intensa sensação de ridículo, podendo ir de simples inibições, vergonha, medo e insegurança até o bloqueio total, ao pânico e a distúrbios neurovegetativos (náusea, vômito, tontura, choro, sudorese, distúrbios gastrointestinais, etc.)⁸⁶⁸

⁸⁶⁴ FREIRE. *Op. Cit.* 1993. p. 83.

⁸⁶⁵ Sobre os exercícios da *Somaterapia*, além do volume II dos livros que constituem a base teórica da terapia, sugere-se a leitura da tese: CESSE NETO, João da Mata Rosa. *A arte-luta da capoeira angola e práticas libertárias*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2014. (Tese de Doutorado)

⁸⁶⁶ BENJAMIN. Apud GAGNEBIN. *Op. Cit.* 2014.

⁸⁶⁷ A teoria da courça neuromuscular do caráter foi abordada por Reich nos livros *Análise do Caráter* e *A Função do Orgasmo*, na edição revista em 1947. REICH. *Op. Cit.* 1998; REICH. *Op. Cit.* 2004.

Resumidamente: “Reich tem como um dos seus principais conceitos: a *courça neuromuscular do caráter*. Segundo ele, nosso corpo cria posturas, gestos e atitudes que tendem a materializar nossos traços de comportamentos inconscientes. É uma espécie de materialização do inconsciente freudiano, conceito este levado além do que a Psicanálise propõe, pois localiza nos fenômenos sociais e políticos as causas do seu surgimento. Para Reich, o conflito emocional se instala no corpo, materializando um conjunto de atitudes emocionais que correspondem a uma forma padronizada que criamos ao longo de nossa existência. Sua psicologia somática aponta para sete regiões do corpo onde normalmente se criam tensões musculares, os chamados *anéis* ou *segmentos* de courça. Segundo Reich, estas regiões espalhadas em diferentes pontos do corpo concentram grande quantidade de energia vital, produzida por uma tensão crônica na musculatura voluntária. (...) Em seu trabalho clínico, localizou sete regiões no corpo onde se formam as tensões musculares, os chamados *anéis* ou *segmentos de courça*. São elas: a courça ocular, a oral, a cervical, a torácica, a diafragmática, a abdominal e a pélvica. É a distribuição defeituosa e imprópria da bioenergia, principalmente na musculatura voluntária, que leva à formação da *courça caracteriológica* ou *courça muscular do caráter*.” CESSE NETO. *Op. Cit.* 2014.

⁸⁶⁸ FREIRE. *Op. Cit.* 1993. Pp. 83-84.

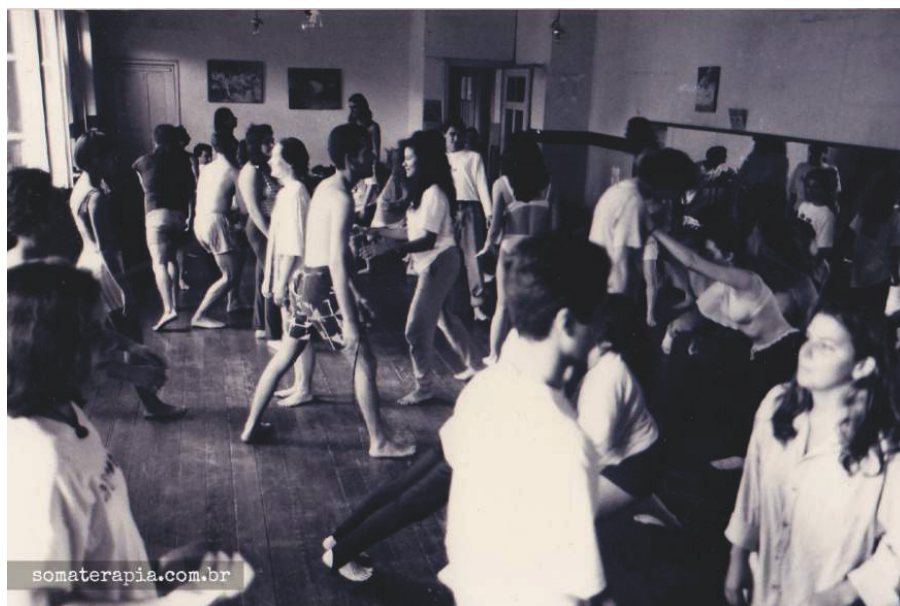


Figura 38 – Exercícios de Soma

Fonte: www.somaterapia.com.br



Figura 39 – Exercícios de Soma

Fonte: www.somaterapia.com.br

As ‘brincadeiras’⁸⁶⁹, para além do conforto da fala, da audição e o olhar perdido na decoração de um consultório psicanalítico, possibilitam a experiência tátil num

⁸⁶⁹ No volume II de *Soma: uma terapia anarquista*, Freire descreveu três exercícios, dos 32 aplicados nas atividades terapêuticas: Pêndulo, Cinco Sentidos e Tronco, os mesmos que comumente usavam em oficinas e atividades de divulgação. Os exercícios, além do contato corporal com os demais membros do grupo, exigem momentos de confiança, como o Pêndulo, em que o participante deve oscilar em meio uma roda, confiando que os demais o sustentarão e não o deixarão cair. Se no primeiro momento de ‘queda’ o participante parece ter algum controle sobre o seu corpo, conforme é ‘empurrado’ em direção aos demais membros da roda, perde essa sensação. O participante que é o Pêndulo pode se entregar ao exercício e estabelecer uma relação de confiança, ou deixa-se vencer pelo medo e não termina o exercício. Conforme destacado na citação 137, nos exercícios não se está lidando apenas com as neuroses individuais, mas também com a resistência à cura dessas neuroses.

primeiro momento, fazendo com que o participante sinta o seu corpo na experiência do contato com o outro, em seguida são os cheiros e mesmo os gostos⁸⁷⁰. Não é a ação do terapeuta sobre o corpo de um paciente, mas a troca de experiências sensoriais entre os participantes, em que o terapeuta é apenas mais um, ou somente um observador. Em seus primeiros contatos com a *Soma* os participantes são demovidos do imaginário de que a ‘cura’ virá das mãos do terapeuta – no caso, referenciando as massagens da vegetoterapia e da bioenergética – ou na possibilidade da associação livre em análise. A superação das neuroses e a transformação de si dependem inteiramente do participante, das suas atitudes, da receptividade às atividades, ou seja, todo o processo visa que o indivíduo assuma o controle de si, responsabilize-se por suas decisões e atitudes.

A *Soma* enquanto processo terapêutico não aboliu apenas o divã, transferindo a formalidade e autoridade do psicanalista do consultório para um espaço do lúdico; na realização da terapia em grupo o terapeuta é um membro do grupo, sujeito às sanções, recriminações e críticas que podem advir do choque de personalidades e comportamentos⁸⁷¹. A concepção autogestionária e horizontal dos grupos também tinha por finalidade a desmistificação do papel do terapeuta, sobretudo, em seu caráter de autoridade e, possivelmente, autoritário. Freire, em entrevista, destacou: “A *Soma* é coerente até na forma de ser aplicada. Ela aplica sua teoria tanto no cliente, quanto no terapeuta. Eu acho que o terapeuta tem que passar permanentemente por sessões com outro terapeuta. (...) E deve ter supervisão em grupo para que a *Soma* se exerça e cresça de uma forma autogestiva.”⁸⁷²

⁸⁷⁰ No exercício Cinco Sentidos, as duas últimas atividades consistem em os participantes sentirem os odores dos outros, cheirando os rostos respectivamente e, em seguida, procurar sentir o ‘gosto’ do outro com toques dos lábios e língua nos rostos. Os objetivos, além da percepção de possíveis neuroses, é deslocar o conhecimento do outro e do mundo para além da “ditadura da visão e da fala”. Cf. FREIRE. *Op. Cit.* 1993.

⁸⁷¹ FREIRE. *Op. Cit.* 1993.

⁸⁷² FREIRE, Roberto. Entrevistas. In GOIA. *Op. Cit.* 2001.



Figura 40 – Exercícios de Soma
 Fonte: www.somaterapia.com.br



Figura 41 – Exercícios de Soma
 Fonte: Acervo de Ruy Takeguma

A *Soma*, como terapia política⁸⁷³, compreende a dimensão social dos indivíduos; Freire defendia que o que foi designado como doença mental “é o saldo de insatisfação e de confusão nas pessoas que ainda lutam por ser elas mesmas, fruto da enfermidade social do lugar onde essas pessoas vivem e foram formadas.”⁸⁷⁴ Em sua compreensão, as formas tradicionais de tratamento psicoterapêutico, ao se ocuparem com o tratamento das causas pessoais das doenças mentais, tinham por função: “adaptar as pessoas à

⁸⁷³ A dimensão política da *Soma* será abordada no próximo tópico.

⁸⁷⁴ FREIRE. *Op. Cit.* 1977. p. 216.

situação do social doente, eliminando suas resistências contra isso.”⁸⁷⁵ Mas numa terapia política o terapeuta poderia “dar meios e forças para que as pessoas enfrentem e modifiquem o social doente.” Nesse sentido, a atuação política deve ser contínua, como forma de resistência e transformação do social doente.

A modernidade impõe ao indivíduo um embate contínuo, retraindo-lhe as perspectivas da superação de si⁸⁷⁶, formando assim o seu *caráter*⁸⁷⁷ a partir de “forças opostas: o impulso do Ego e as defesas do Ego que também utilizam energia do Ego.”⁸⁷⁸ É no conflito entre as “exigências instintivas reprimidas e as forças repressoras do Ego”⁸⁷⁹ que se formam as neuroses. É por meio das relações de poder em seus níveis macro – a hipótese repressora de Reich – e micropolítico que o indivíduo constitui o seu caráter neurótico e sua *couraça neuromuscular* como proteção ao mundo externo⁸⁸⁰.

⁸⁷⁵ *Ibidem*.

⁸⁷⁶ NIETZSCHE. Apud SOUZA, Mauro Araújo. *Nietzsche Asceta*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2009.

⁸⁷⁷ “De acordo com Reich, o caráter é composto das atitudes habituais de uma pessoa e de seu padrão consistente de respostas para várias situações. Inclui atitudes e valores conscientes, estilo de comportamento (timidez, agressividade e assim por diante) e atitudes físicas (postura, hábitos de manutenção e movimentação do corpo). Reich compreendia que o caráter se forma como uma defesa contra a ansiedade criada pelos intensos sentimentos sexuais da criança e o consequente medo da punição. A primeira defesa contra este medo é o *Mecanismo de Defesa do Ego* conhecido por repressão, o qual refreia os impulsos sexuais por algum tempo. À medida que as *Defesas do Ego* se tornam cronicamente ativas e automáticas, elas evoluem para traços ou couraça caracterológica. Esse conceito de couraça caracterológica de Reich inclui a soma total de todas as forças defensivas repressoras organizadas de forma mais ou menos coerente dentro do próprio ego. Para ele, o desenvolvimento de um traço neurótico de caráter indicaria a solução de um problema reprimido ou, por outro lado, ele torna o processo de repressão desnecessário ou transforma a repressão numa formação relativamente rígida e aceita pelo ego. Assim pensando, Reich afirma que os traços de caráter neuróticos não são a mesma coisa que sintomas neuróticos. A diferença entre esses traços neuróticos e os sintomas neuróticos repousa no fato de que sintomas neuróticos, tais como os medos, fobias, etc., são experienciados como estranhos ao indivíduo, como elementos exteriores à psique, enquanto que traços de caráter neuróticos (ordem excessiva ou timidez ansiosa, por exemplo) são experimentados como partes integrantes da personalidade.” FADIMAN, James; FRAGER, Robert. *Teorias da personalidade*. São Paulo: HARBRA, 1986. In <http://www.psiqweb.med.br/site/?area=NO/LerNoticia&idNoticia=191>

⁸⁷⁸ FREIRE. *Op. Cit.* 2006. p. 84.

⁸⁷⁹ REICH. Apud FREIRE. *Op. Cit.* 2006. p. 84.

⁸⁸⁰ “As couraças atuam em diferentes partes do corpo e abrangem músculos específicos. Segundo Fadiman e Frager, a couraça da *região ocular* é caracterizada pela imobilidade da testa, especialmente por sua contração permanente (a testa franzida) e por uma expressão vazia dos olhos. A couraça da *região oral* inclui os músculos do queixo, garganta e a parte de trás da cabeça. O maxilar pode ser excessivamente preso ou frouxo de forma não-natural. As expressões relativas ao ato de chorar, gritar, falar e as relacionadas à comunicação são inibidas por este segmento. A couraça da *região cervical* engloba os músculos profundos do pescoço e também a língua, limitando as expressões emocionais relativas ao choro e à raiva. A couraça da *região torácica* inclui os músculos longos do tórax, os músculos dos ombros e da omoplata, toda caixa torácica, as mãos e os braços – cria inibições ao riso, à tristeza e ao desejo, bem como ao livre ato emotivo, pois afeta diretamente a respiração. A couraça da *região diafragmática* inclui o diafragma, estômago, plexo solar, vários órgãos internos e músculos ao longo das vértebras torácicas baixas. Esta couraça é expressa por uma curvatura da espinha da frente, o que forma um espaço entre o chão e a parte de baixo das costas da pessoa quando esta se deita. É muito mais difícil expirar do que inspirar. Ela inibe principalmente a raiva extrema. A *região abdominal* envolve os músculos abdominais longos e os músculos das costas. A tensão nos músculos lombares e a couraça nos flancos produzem instabilidade e se relacionam com a inibição ao rancor. Por fim, a sétima

Portanto, “o caráter é a atitude básica com a qual o indivíduo enfrenta a vida, seja na sessão, seja no mundo externo. Uma vez que o caráter esteja entendido, pode-se rapidamente precisar a natureza e significado da resistência oferecida pelo paciente.”⁸⁸¹

Foi na interação com a realidade social e política que emergiu para Freire a problemática do pós-terapia, pois se as neuroses e o *encouraçamento* são oriundos dos embates nas relações de poder, faz com que sua produção seja um processo contínuo, originando continuamente as *courças neuromusculares*, mesmo após o indivíduo ter passado por um processo terapêutico que lhe permite identificar a formação desse estado neurótico. Com o intuito de possibilitar um contínuo *fluxo bioenergético* pelo corpo, impedindo assim a formação de *courças neuromusculares* e de neuroses, Freire introduziu a Capoeira de Angola como um desdobramento dos exercícios lúdico-teatrais e da *Somaterapia* para além dos encontros dos grupos orientados por somaterapeutas: “A capoeira de angola foi definitivamente incorporada à *Soma* quando se percebeu a importância de um trabalho corporal mais constante e eficaz para ajudar na descronificação da courça muscular e na economia energética necessária para enfrentar a neurose.”⁸⁸²

A análise da possibilidade da capoeira como exercício contínuo de *desencouraçamento* vincula-se à trajetória jornalística de Freire, pois em 1967 escreveu a reportagem *É luta, é dança, é Capoeira!* para a revista Realidade, em que entrevistou Mestre Pastinha, capoeirista baiano que muito o impressionou pela “atitude humana de Pastinha, com seu jeito simples e poético, ao mostrar como o ensinamento da angola é uma atitude de vida.”⁸⁸³ Entre as falas de Mestre Pastinha, Freire destacou na reportagem: “Compreende melhor quem vê a luta. Ela parece uma dança, mas não é não. Capoeira é luta, e luta violenta. Pode matar, já matou. Bonita! Na beleza está contida sua violência. Mas mesmo assim ela é bonita.”⁸⁸⁴

courça se localiza na *região pélvica* e inclui todos os músculos da pélvis e membros inferiores. Quanto mais intensa a courça, mais a pélvis é puxada para trás, tornando-se saliente nesta parte. A região pélvica é rígida, pouco flexível e pouco móvel, influenciando diretamente nas funções sexuais. A ansiedade e a raiva resultam das inibições das sensações de prazer sexual. É uma das principais e mais frequentes expressões da courça nos corpos das pessoas, especialmente decorrente da influência dos valores morais sobre a sexualidade e o prazer.” FADIMAN, James & FRAGER, Robert. *Personalidade e Crescimento Pessoal*. Porto Alegre: Artmed, 2002. Apud CESSE NETO. *Op. Cit.* 2014.

⁸⁸¹ FREIRE. *Op. Cit.* 2006.

⁸⁸² FREIRE. *Op. Cit.* 2003a. p. 422.

⁸⁸³ CESSE NETO. *Op. Cit.* 2014. p. 191.

⁸⁸⁴ PASTINHA, Vicente Ferreira. *apud* FREIRE, Roberto. *É luta, é dança, é Capoeira!* Revista Realidade, 1967.



**Figura 42 – Reportagem *É luta, é dança, é Capoeira!* – Revista Realidade, 1967.
Fotografia: David Drew Zingg**

A opção pela capoeira não tem fundamentos apenas terapêuticos, mas também históricos e políticos, pois a criação desta dança/luta remonta a luta pela abolição da escravidão. A capoeira foi uma estratégia de resistência aos poderes estatal e escravocrata no Brasil; ressignificá-la como técnica de si no confronto às relações de poder que perpassam os indivíduos, redimensiona o imaginário de luta e, aliada à proposta anarquista de Freire, provoca uma atitude de contínua resistência nos participantes da *Soma*.

Se eu disse que as guerras são psicoterapias primitivas, posso afirmar também que as terapias são guerras – pelo menos uma forma de guerrear a guerra. O que equivale a dizer que nenhuma forma válida e honesta de terapia pode ser pacifista e pacificante. Pelo contrário: terapia, para mim, é sinônimo de luta dentro e durante uma guerra, seja ela qual for. Refiro-me à luta pela sobrevivência em todos os planos de existência, tomando existência não como um estado pacífico da condição humana, e por sobrevivência algo estável e garantido. Como entendo a realidade da sociedade em todas as épocas e como entendi minha própria existência até agora, viver é lutar, e morrer lutando pela sobrevivência (nos três planos a que me referi) é uma forma natural e necessária de viver.⁸⁸⁵

E a capoeira foi uma das expressões da ‘insubmissão voluntária’ dos escravos e depois dos ‘malandros’ e boêmios, resistentes à modernidade que se sedimentava. Escravos e ‘malandros’ não compactuavam com a dualidade platônica corpo/alma, as

⁸⁸⁵ FREIRE. *Op. Cit.* 1995. Pp. 172-173.

culpas cristãs não encontravam eco em meio à mitologia dos orixás e o conhecimento do mundo passava pela experiência do corpo. O corpo do capoeirista também era o corpo livre que Freire vislumbrou em *Paradise Now* e que almejava para os participantes da *Soma*.

Ao utilizar a capoeira angola como exercício bioenergético, propomos um investimento na percepção corporal e a utilização de um veículo para o reequilíbrio da energia vital. Buscamos também investir em um corpo uno e material, que nos forneça informações do mundo a partir do contato direto com ele, distante de qualquer verdade que se coloque como ideia em si. Aqui, a experiência e a sensação são tomadas como premissas para o acesso ao acontecimento. (...) Nos movimentos da capoeira, encontramos o reconhecimento de nosso corpo. O equilíbrio, a tensão, a espreita no outro. Ali, durante o jogo, o corpo vai sendo trabalhado junto com nossa ação e interação no mundo. Afastado de qualquer transcendência, o capoeira situa-se no terreno da imanência e faz emergir sua ética forjada no encontro a si e ao outro. Rebelde, resistente e libertário, o capoeira vai transformando-se nos golpes de ataque e defesa da angola.⁸⁸⁶

A capoeira como dança/luta terapêutica e política constituiu também um mais além do método terapêutico reichiano. Ao criar uma independência do terapeuta e a manutenção do *fluxo bioenergético* – estratégias não cogitadas por Reich – previa-se uma constante resistência aos processos neurotizantes, pois como dito por Mestre Pastinha: “Quem não sabe lutar é sempre apanhado desprevenido.”⁸⁸⁷

Se uma pessoa se apresenta em seu cotidiano com atitudes de submissão, seu corpo demonstra isso através da postura. Assim, ao prepararmos o corpo para a luta, estamos preparando também as emoções, adquirindo coragem e confiança na realização de nossos objetivos. É dessa maneira que a capoeira angola também atua sobre a couraça somática, facilitando o processo de mudança ideológica.⁸⁸⁸

⁸⁸⁶ CESSE NETO. *Op. Cit.* 2014. p. 162.

⁸⁸⁷ PASTINHA. *Op. Cit.* 1967.

⁸⁸⁸ FREIRE. *Op. Cit.* 2003a. p. 424.



Figura 43 – Fotografias: David Drew Zingg
Reportagem *É luta, é dança, é Capoeira!* – Revista Realidade, 1967.

Em 1976, Freire iniciou a pesquisa com a capoeira, tendo aulas com o mestre capoeirista Almir das Areias. Novamente exercitava-se uma troca, pois Almir das Areias fazia somaterapia⁸⁸⁹. Segundo Ruy Takeguma, que foi assessor de Freire durante a década de 1990: “Deste encontro, Freire começou a perceber a validade da capoeira como um recurso terapêutico, bem como Das Areias deve ter ampliado seu perceber da vida, inclusive da capoeira que praticava.”⁸⁹⁰ Porém, em 1978, Freire foi aconselhado a evitar atividades físicas após um infarto, prescrição que foi ampliada na década de 1980, quando teve um descolamento de retina, oriundo da tortura sofrida durante a ditadura militar⁸⁹¹.

⁸⁸⁹ TAKEGUMA, Ruy. *Somaterapias: Soma (1991 a 2001) e Somaiê (2002 a 2009) ou uma resposta a Veronesi*. In <https://somaie.wordpress.com/2009/12/>. Grifo do autor.

⁸⁹⁰ *Ibidem*.

⁸⁹¹ FREIRE. *Op. Cit.* 2003a.



Figura 44 – Roberto Freire na prática da capoeira

Arquivo de Ruy Takeguma - <https://somaie.wordpress.com/2009/12/>

No final dos anos 1980, Freire propõe o uso da capoeira como método terapêutico vinculado à *Somaterapia*. Apesar do entusiasmo de Roberto Freire diante da possibilidade de incorporar a Capoeira de Angola à prática da *Soma*, ele enfrentou resistências de somaterapeutas em formação. Eles se negaram realizar a pesquisa para fazer da capoeira uma atividade terapêutica e, sobretudo, recusaram a prática da capoeira. Tal celeuma culminou no afastamento de quinze terapeutas do Grupo Experimental em 1989, que optaram em seguir com a prática da *Somaterapia* sem vínculo com Freire e com os somaterapeutas remanescentes⁸⁹².

O que se comentava era que havia dúvidas por parte dessas pessoas que fizeram parte. Elas queriam fortalecer, deixar mais clara a essência libertária, anarquista como pensamento, uma ideologia por detrás dessa prática, dessa metodologia terapêutica. Assim, como dúvidas em relação à escolha, a primazia da capoeira como o instrumento corporal que deveria fazer parte, porque até então não tinha isso tão forte de um trabalho corporal em paralelo as sessões, as vivências terapêuticas.⁸⁹³

Na década de 1990, João Da Mata liderou as pesquisas sobre a capoeira e a bioenergia, e a partir destas pesquisas a capoeira foi incorporada à prática da *Soma*, incluída durante o processo terapêutico nos grupos e como opção após o término das atividades. No entanto, a relação entre capoeiristas e participantes da *Soma* foi marcada por confrontos e desentendimentos. Com origem nas tradições africanas, a Capoeira de

⁸⁹² FREIRE. *Op. Cit.* 1995; FREIRE. *Op. Cit.* 2003a; CESSE NETO. *Op. Cit.* 2014.

⁸⁹³ SCHROEDER. *Op. Cit.* 2013.

Angola tem em sua formação o princípio da hierarquia, da ancestralidade, por vezes superstições e quizilas, que originavam conflitos devido às discussões e práticas libertárias e autogestionárias dos grupos de *Soma*. Em entrevista, Vera Schroeder comentou sua experiência em relação às dificuldades com os capoeiristas:

[A sistematização] foi sendo feita enquanto são experimentadas as possibilidades e sistematizando também exercícios e encadeamentos de exercícios e, nessa parte, convidam-se pessoas para dar cursos e aulas de capoeira. Muito tempo depois, em 97/98, os próprios somaterapeutas começam a dar aula, e opta-se em não convidar mais pessoas para dar aula, até porque tinham coisas muito boas, e coisinhas complicadas de autoritarismos, de machismo extremo, das compreensões mais absurdas, as mais violentas mesmo. E existe muito de uma roda de capoeira virar uma espécie de palco de exibicionismo e de corpos másculos que vão pegar todas as garotinhas e vou te mostrar como sou macho gostoso, isso que estou te falando é muito visível, não é nenhum exagero. O que pra mim foi causando muita irritabilidade com a capoeiragem. O que eu ganhava era muito pouco, perto do que perdia. A minha indignação era muito maior do que o meu apaixonamento.⁸⁹⁴

Para Freire era muito clara a importância da capoeira como exercício de desencouraçamento e, sobretudo, como uma forma de transformação no cotidiano, uma forma de repensar a atitude de luta e enfrentamento no combate aos mecanismos que originam as neuroses. Em sua concepção, os pacientes e os terapeutas demonstravam: “dificuldade em se utilizarem de forma satisfatória da sua agressividade para o enfrentamento tanto da agressividade neurótica dos seus clientes quanto das figuras familiares que deram origem à sua neurose, e, em consequência, a do meio social em que viviam.”⁸⁹⁵ Em 1989, estes ex-somaterapeutas colocaram em discussão as incompatibilidades entre o pensamento libertário e a tradição da capoeira, mas para Freire era possível efetuar um novo desvio do olhar, conferindo à capoeira um novo significado, pois o seu método é também um desvio das leituras dominantes⁸⁹⁶, que lhe possibilitou ver a terapia e o pós-terapia à outra luz.

Se o cerne da polêmica que levou à cisão do Grupo Experimental foi o anarquismo em confronto com o autoritarismo, Freire evocou no capítulo *Uni-vos contra os ladrões da Soma* em *Tesudos de todo o mundo, uni-vos!*⁸⁹⁷, o princípio terapêutico da *Soma*, partindo da concepção de que os “impedimentos na existência dos

⁸⁹⁴ *Ibidem*.

⁸⁹⁵ FREIRE. *Op. Cit.* 1995. p. 204.

⁸⁹⁶ BARRENTO. *Op. Cit.* 2013.

⁸⁹⁷ Este capítulo foi publicado somente na primeira edição do livro em 1995, sendo proibido de veicular nas demais edições devido a um processo judicial dos ex-somaterapeutas contra Roberto Freire. TAKEGUMA. *Op. Cit.* 2009.

indivíduos”⁸⁹⁸ os levavam à procurar terapia, eram pessoas que buscavam uma ajuda de um profissional na área da psicologia, portanto era preciso pensar o processo terapêutico para além dos meses de terapia, do ambiente e do grupo, que por suas características proporcionavam um *limiar* na existência desses indivíduos que os procuravam, porém a fronteira rumo ao viver cotidiano deveria ser ultrapassada. Como terapeuta e crítico da sociedade moderna é o mundo além desta fronteira que preocupava Freire.

6.3 O escuro é luz bastante⁸⁹⁹

Da mesma forma que a leitura da obra de W. Reich permitiu a Freire que percebesse a psicologia como política e lhe ampliou horizontes para repensar a atividade terapêutica, também impôs um desafio. Como visto, a teoria reichiana foi alicerçada no marxismo, tendo a militância político-partidária como motivadora e base de difusão do que pensava como uma política sexual para o proletariado, com intuito de superar a repressão. Freire, diferentemente, viveu diversas situações de confronto com o PCB e, posteriormente, com a ala marxista-leninista da Ação Popular; os questionamentos oriundos do exílio, da vida em comuna e das atividades de desenvolvimento da *Soma* afastaram-no progressivamente dos movimentos da esquerda marxista.

Freire leu a obra reichiana a contrapelo do marxismo, porém sem destituí-la de seu sentido político como muitos dos seguidores de Reich o fizeram; pensou a psicologia politicamente, em que a concepção de doença mental, saúde, cura e terapêutica perpassou por uma leitura de sociedade a partir do anarquismo. Defendia que, para além da terapêutica, a *Soma* deveria proporcionar uma nova dimensão social e política para o indivíduo, compreendendo que:

O anarquismo me levou a acreditar numa revolução não celular, mas atômica, em que a revolução se produza por uma modificação da estrutura ideológica da pessoa. Se você não faz da sua vida um socialismo, você não vai ajudar a implantar um socialismo. Atômica e não celular, não a partir somente das instituições, família, escola, etc. eu acho que tem de ser a revolução da pessoa. É um processo mais lento, mas muito mais eficiente. A mudança de uma pessoa contamina milhares.⁹⁰⁰

⁸⁹⁸ DAVID-MÉNARD. *Op. Cit.* 2014. p. 32.

⁸⁹⁹ Título do primeiro capítulo do livro *Utopia e Paixão*. FREIRE, Roberto; BRITO, Fausto. *Utopia e Paixão*. 10ª edição. RJ: Ed. Guanabara, 1991.

⁹⁰⁰ FREIRE. *In* GOIA. *Op. Cit.* 2001.

No livro *Viva eu, viva tu, viva o rabo do tatu!*, primeira publicação em que se manifestou como anarquista, Freire apresentou como último capítulo *Anarquismo, ou “Caminante, no hay camino; se hace camino al andar.”* um extrato⁹⁰¹ do livro *O Anarquismo* de Daniel Guérin, em que é apresentada as teorias dos principais pensadores do anarquismo do século XIX: Proudhon, Kropotkin, Bakunin, Stirner e ainda Malatesta, em seus pontos de aproximação e divergência. Portanto, nesta primeira menção ao anarquismo Freire limitou-se a reproduzir as concepções políticas e econômicas anteriormente desenvolvidas.

Em 1980, numa viagem de avião, Freire sofreu um descolamento das retinas, ficando cego. Uma experiência dramática, que não resultou em dano permanente, porque ele orientou a tripulação do avião sobre os procedimentos adequados nesta situação e que possibilitou a realização de cirurgia para reversão do descolamento das retinas⁹⁰². O delicado pós-operatório exigiu uma quase imobilidade e foi marcado pela ansiedade diante da dúvida do retorno da visão. Vivenciou esta situação logo após a ruptura com a Ação Popular, momento em que havia se afastado da militância política e dos amigos⁹⁰³. Com a cegueira, Freire viveu uma experiência de extrema solidão, a partir do momento em que duas “cortinas negras cobriram”⁹⁰⁴ seus olhos e o mundo visual tornou-se fragmentos de memória, o medo e a necessidade de repensar a vida, caso a cirurgia fracassasse, impuseram-lhe “uma radical aproximação a si mesmo.”⁹⁰⁵ A solidão não como um estado de “fuga da vida”⁹⁰⁶, mas constituída como possibilidade de transformar a si mesmo. Primeiramente, transformando a doença e a solidão “em

⁹⁰¹ Na publicação de *Viva eu, viva tu, viva o rabo do tatu!* no capítulo *Anarquismo, ou “Caminante, no hay camino; se hace camino al andar.”*, não foi realizada citação a Daniel Guérin. Na publicação de *O Tesão pela Vida* foi republicado o mesmo texto com introdução e conclusão de Freire e a menção ao autor francês.

⁹⁰² FREIRE. *Op. Cit.* 2003a.

⁹⁰³ E esta militância... eu estava dentro de uma solução socialista, mas não aceitava o autoritarismo. Então, mais uma vez dentro de uma contradição. Tive que sair fora. Trabalhei no teatro com todos os comunistas de época, mas depois tive que pular fora. Depois entrei na AP que tinha origem católica, e deu pra agir, durante uns cinco ou seis anos, atuei muito bem com eles. Mas quando começou a ficar mais difícil a ação, começou a depurar mais, veio o conflito com os marxistas e depois o conflito com a AP que se tornou marxista-leninista. E aí, tivemos reuniões muito sérias, eu, Betinho e o Brandt, e quando eu publiquei o *Viva eu, Viva tu, Viva o rabo do tatu!*, eles leram e ficaram indignados... aí me chamaram e eu falei, então vou sair, não sou mais da AP. E eles perguntaram, vai fazer o quê? Me lembro do Betinho dizendo isto... E eu dizia: ‘Não sei’, talvez eu não faça mais nada, mas com vocês eu não continuo, vocês estão virando marxistas-leninistas, vocês estão precisando do autoritarismo. A gente discutiu muito isto. [sobre o autoritarismo] Eu fiquei sozinho. Foi um período assim que eu não tinha militância política nenhuma. FREIRE. *In* GOIA. *Op. Cit.* 2001.

⁹⁰⁴ FREIRE. *Op. Cit.* 2003a.

⁹⁰⁵ OLIVEIRA, Jelson. *A solidão como virtude moral em Nietzsche*. Curitiba: Champagnat, 2010. p. 41.

⁹⁰⁶ *Ibidem*.

vantagem para si⁹⁰⁷, uma oportunidade para a autossuperação ao aproximar-se de si mesmo. Se ao engajar-se na militância política junto à esquerda marxista, Freire empreendeu uma luta para se reapropriar de si frente às imposições burguesas, neste momento foi contra o “domínio da coletividade”⁹⁰⁸ desta esquerda marxista que lutava. Uma busca e um encontro com o Único stirneano, ou a sua “originalidade criativa” como defendeu Freire⁹⁰⁹: “o que importa é a diferença que resta: o original e único em cada um.”⁹¹⁰

Na solidão, o humano se descobre em sua riqueza e profundidade, experimentando-se em várias versões e descobertas, emoções e esperanças que estão, não raro, muito distantes daquilo que a moralidade social exige como norma de previsibilidade. É nisso, justamente, que a solidão aparece como critério de autoformação: cada indivíduo se descobre artista de si mesmo, como rei de sua própria singularidade e legislador de sua própria condição, algo que só se efetiva perante a recusa do valor absoluto da racionalidade. Ao contrário, a medida em que se eleva à condição de artista e de obra de arte – a um tempo – de si mesmo, cada um contribui para que a sociedade como um todo seja melhor, justamente porque os indivíduos são melhores.⁹¹¹

O atendimento clandestino aos militantes de esquerda no período em que desenvolveu a *Soma* evidenciou não apenas a repressão do regime militar, mas também o autoritarismo vivido dentro dos grupos de resistência e de guerrilha urbana⁹¹², corresponsável pelas neuroses desenvolvidas pelos militantes atendidos. O compartilhar destas vivências de violência com os amigos militantes ao invés de aproximá-lo dos ideais marxistas – seguindo o paradigma reichiano – distanciou-o, num processo contundente de questionamento da compreensão e intenção revolucionárias, sobretudo àquelas que se referiam à liberdade dos indivíduos.

No Arena, no TUCA e no *Brasil, Urgente* Freire atuou como liderança e provocador de uma política partidária que visava o ‘esclarecimento popular’ e a organização das ‘massas’ para lutarem por uma revolução, cujo fim seria a implantação de um ‘governo revolucionário’. O confronto com a ditadura militar e a situação limite vivenciada pelos grupos de resistência evidenciaram a fragilidade das reflexões e ações da esquerda marxista acerca do autoritarismo e concepção de governo, em que a ação revolucionária também era caracterizada pelo comando autoritário, e, por vezes,

⁹⁰⁷ SOUZA. *Op. Cit.* 2009. p. 91.

⁹⁰⁸ OLIVEIRA. *Op. Cit.* 2010. p. 57.

⁹⁰⁹ FREIRE; BRITO. *Op. Cit.*, 1991; FREIRE. *Op.Cit.*, 1995; FREIRE. *Op. Cit.*, 2003a; FREIRE. *In* GOIA. *Op. Cit.*, 2001. FREIRE, Roberto. *Sem Tensão não há solução*. SP: Trigramma, 1990.

⁹¹⁰ FREIRE; BRITO. *Op. Cit.*, 1991.

⁹¹¹ OLIVEIRA, Jelson. *A solidão como virtude moral em Nietzsche*. Curitiba: Champagnat, 2010. p. 28.

⁹¹² FREIRE. *Op. Cit.* 1993.

igualmente violento⁹¹³. Defrontar-se com a realidade da violência autoritária presente nos “grupos subversivos”⁹¹⁴ o fez questionar o “consolo e a superfície lisa”⁹¹⁵ do imaginário utópico de um futuro harmonioso sob o poder socialista.

O poder que tomava os corpos e a ação revolucionária da esquerda marxista tornava-se mais evidente nas dificuldades apresentadas pelos militantes nas atividades terapêuticas. À esquerda não interessava o ‘povo esclarecido e rebelde’ pelo qual Freire se engajara anteriormente, mas sim ‘soldados’ obedientes e sujeitados a um comando.

Nunca se “toma” o poder, é sempre o poder “quem nos toma”, pois como muito bem dizia Augustín García Calvo, “o inimigo está inscrito na própria forma das suas armas”, usá-las é reconhecer a sua vitória e adotar o seu rosto. Não é preciso ter estudado muita psicologia nem muita sociologia para saber que a imersão num determinado contexto e o fato de assumir as suas práticas incide sobre a forma de ser e de pensar de qualquer um que a isso se preste.⁹¹⁶

É na interação e cumplicidade com os militantes-pacientes que os meios e os fins do ideário da esquerda marxista foram confrontados e rechaçados; simultaneamente, o estudo das obras anarquistas, em paralelo a obra de Reich, o fez repensar não apenas as premissas da esquerda marxista, mas também o anarquismo, centrando suas reflexões nas micropolíticas cotidianas dos indivíduos.

No período pós-operatório, Freire recebeu visitas do professor e amigo Fausto Brito, que se tornaram longas reflexões e discussões sobre política, as quais foram gravadas e originaram o livro *Utopia e Paixão*, lançado em 1984. Neste momento, teve a oportunidade de articular melhor suas concepções acerca da possibilidade do “trabalho de criação de um novo sujeito político”⁹¹⁷ que teve por paradigma a constituição de si como sujeito livre:

A liberdade é, pois, uma necessidade natural, mas ser livre é uma conquista social. Então, o exercício da política (do modo como a compreendemos e explicitamos neste livro) no cotidiano é um exercício de criação e recriação do espaço para a nossa liberdade. A busca de um novo modo de organizar a vida social, fundado na liberdade, tem de ser realizada na procura ininterrupta da nossa própria e atual liberdade. A busca da liberdade coletiva e a busca da liberdade individual são dois processos que só fazem sentido quando se unificam.⁹¹⁸

⁹¹³ *Ibidem*.

⁹¹⁴ Termo que Freire comumente utilizava ao referir-se aos grupos de resistência à ditadura militar. FREIRE. *Op.Cit.* 1977; FREIRE. *Op.Cit.* 1995; FREIRE. *Op. Cit.* 2003a;

⁹¹⁵ PASSETTI, Edson. *Heterotopias Anarquistas*. In Verve: Revista Semestral do NU-SOL – Núcleo de Sociabilidade Libertária. Nº 2. São Paulo: o Programa, 2002.

⁹¹⁶ IBÁÑEZ, Tomás. In <https://colectivolibertarioevora.wordpress.com/2015/01/30/entrevista-tomas-ibanez-nunca-se-toma-o-poder-e-sempre-o-poder-que-nos-toma/>

⁹¹⁷ IBÁÑEZ, Tomás. *Anarquismo es Movimiento: Anarquismo, Neoanarquismo y Postanarquismo*. Bilbao: Vírus editorial, 2014.

⁹¹⁸ FREIRE; BRITO. *Op. Cit.*, 1991.

Portanto, foi em meio à escuridão que Roberto Freire melhor delineou sua compreensão do viver anárquico, problematizando a concepção de revolução como ato cotidiano e permanente, uma ação no presente, não pertencente a um passado heroico, nem a um futuro utópico que visava a “instituição de uma nova sociedade após a tomada do Estado.”⁹¹⁹ A utopia em Freire é a conquista da liberdade individual com seus desdobramentos para o coletivo:

A revolução para nós se transformou em alguma coisa que acontece o dia inteiro e começa agora. Deve ser uma revolução total. A partir do momento em que assumo o desejo de transformar a sociedade, ela já começa. Fazer a revolução e construir a sociedade dos nossos sonhos, realizar nossas utopias, são dois processos simultâneos. Não é como convencionalmente pensávamos: primeiro fazemos a revolução, depois transformamos a sociedade. Fazer esta revolução total é transformar radicalmente todas as relações, todos os papéis sociais que desempenhamos. Não se trata de uma estratégia meramente individual. Começa no individual e prossegue no coletivo, enraizando socialmente o processo revolucionário. A sociedade se transforma, isto é, revolucionam-se as relações sociais a partir da destruição do seu conteúdo autoritário.⁹²⁰

A revolução e a militância que dariam origem a um Estado de direito movido por leis foram questionadas em seu caráter autoritário, pois “A revolução exige a criação de *instituições*, a revolta exige que o indivíduo *se eleve ou se rebele*. A questão que preocupava as cabeças revolucionárias era a de saber que *constituição* escolher; (...) O rebelde esforça-se por se livrar de constituições.”⁹²¹ Foi por meio de um aprendizado doloroso que Freire constatou “que o valor das lutas não depende das promessas que encerram, mas sim do seu próprio acontecer, das suas características substantivas e naquilo que permitem criar no presente”⁹²², ou seja, a luta, o combate, como ‘governo de si’ e possibilidade de constituição de uma inservitude voluntária, inerente ao sujeito rebelde.

Roberto Freire e Fausto Brito problematizaram o indivíduo que compreende a conquista da liberdade como um processo contínuo, o sujeito que toma para si o seu governo; não mais se sujeita à moral vigente, mas busca uma forma de criar éticas de existências libertárias no presente sempre em “desassossego aos costumes, às instituições, às certezas.”⁹²³ É a partir das experiências individuais, dos conflitos micropolíticos, que a ética anarquista de Freire busca criar o indivíduo livre e rebelde: “Não temos conhecimento de que a liberdade já tenha sido conquistada do geral para o

⁹¹⁹ PASSETTI. *Op. Cit.*, 2002.

⁹²⁰ FREIRE; BRITO. *Op. Cit.*, 1991.

⁹²¹ STIRNER, Max. *O Único e sua propriedade*. Tradução João Barrento. Lisboa: Antígona, 2004. p. 322.

⁹²² IBÁÑEZ. *Op. Cit.*, 2015.

⁹²³ PASSETTI. *Op. Cit.*, 2002.

particular, do social para o pessoal. O que a história mostra é exatamente o contrário. Porque ser livre, para nós, parece um ato essencialmente de insubmissão e de afirmação da originalidade única da pessoa.”⁹²⁴

Tomás Ibáñez, em *Anarquismo es Movimiento: Anarquismo, Neoanarquismo y Postanarquismo*⁹²⁵, discorreu sobre as mudanças contemporâneas do anarquismo, devido ao caráter contingente das lutas que perpassam as individualidades e coletivos: “Na medida em que o anarquismo se forja no seio das lutas contra a dominação é lógico que mude quando estas se modificam, de forma a continuar a fazer frente à emergência dos novos dispositivos do poder. Ou seja, quando aquilo que o anarquismo combate muda isso fá-lo mudar também.”⁹²⁶

O autor procurou debater os anarquismos pós-maio de 68, fazendo a ressalva de que este não foi um evento libertário⁹²⁷, mas como um acontecimento que questionou os paradigmas filosóficos, históricos, sociológicos e psicanalíticos, teve grande importância na forma que se deram os novos desdobramentos do pensamento e prática anarquista que emergiram no século XXI. Segundo Ibáñez:

Configura-se hoje um anarquismo mais tático que estratégico, mais voltado para o presente do que o utópico, em que o que importa é a subversão pontual, local, limitada, mas radical, dos dispositivos de dominação e a criação aqui e agora de práticas e de espaços que afirmem a revolução no presente, transformando radicalmente as subjetividades de quem nelas se envolve.⁹²⁸

Esta experiência pontual de uma ética anarquista “inventando formas de vida livre, na casa, no amor, na amizade, com os filhos, os amigos, os que chegam e os que vão”⁹²⁹, foi a prática de Freire nos grupos de *Somaterapia* desde o final da década de 1970. Ou seja, atuando como provocador da elaboração de novos modos de existência, a partir das contingências de cada grupo terapêutico que se formava e, em contínua troca de experiências com aqueles que passaram a compor o *Grupo Experimental* e o *Coletivo Brancaleone*. Em *Utopia e Paixão*, concebido ainda na ditadura militar, a liberdade individual a ser desdobrada na liberdade coletiva foi o cerne da discussão; não houve a preocupação em sistematizar um pensamento filosófico libertário, pois na compreensão de Roberto Freire a liberdade, a rebeldia e a insubmissão necessárias ao indivíduo libertário, configuravam-se em atos, lutas e sentimentos vivenciados no cotidiano.

⁹²⁴ FREIRE; BRITO. *Op. Cit.*, 1991.

⁹²⁵ IBÁÑEZ. *Op. Cit.*, 2014.

⁹²⁶ IBÁÑEZ. *Op. Cit.*, 2015.

⁹²⁷ IBÁÑEZ. *Op. Cit.*, 2014.

⁹²⁸ IBÁÑEZ. *Op. Cit.*, 2015.

⁹²⁹ PASSETTI. *Op. Cit.*, 2002.

Como Ibáñez pontuou em seu livro “o anarquismo é necessariamente mutável, porque sua imutabilidade seria contraditória a sua realidade”⁹³⁰, e em Freire essa natureza mutável se dá pelo processo criador e a originalidade de cada pessoa e, na forma como se dão as relações solidárias: “Você é útil para o conjunto por causa da sua originalidade. E você precisa da originalidade dos outros para completar a sua.”⁹³¹ É na vivência e na trama entre as ‘originalidades únicas’ que a ética anarquista de Freire se inscreve e se escreve, na singularidade dos encontros e confrontos. O anarquismo assim pensado escapa a qualquer tentativa de definição, pois é um anarquismo mutável, conduzido pela experiência. Preocupado em constituir-se como um novo sujeito político, foi por meio da ‘escrita de si’, enquanto memória, literatura e ensaios, que compartilhou e problematizou sua ética de existência anarquista:

Tudo isto eu vivi, mas só comecei a compreender com Foucault. Estes filósofos e pensadores são fantásticos, porque a gente vive a experiência, fica meio perdido nas contradições, mas depois vem um pensador que organiza isto. O que estava acontecendo dentro de mim, era o que estava acontecendo no mundo, por exemplo, a ideia de Estado pra mim passou a ser um horror, a forma de você organizar o autoritarismo oficial, imutável, o poder do Estado que os socialistas exigiam como base passou a ser poder terrível, que não se desmancha facilmente, estas coisas foram todas vividas. (...) Hoje em dia eu venho desenvolvendo muito esta noção filosófica e sociológica da importância do outro. Acho que temos que trabalhar mais esta ideia na *Soma*, porque as pessoas acham que é só resolver o problema delas e pronto... Nós temos que resolver os problemas com o outro, se não tiver o outro perto de mim, não acontece nada.⁹³²

6.4 *Coiotes* em Visconde de Mauá

Visconde de Mauá, Ilhabela, Chapada Diamantina e Florianópolis, entre outros lugares, foram escolhidos para a realização das *maratonas de campo* em que os grupos de *Soma* ficavam isolados da sociedade, em imersão e, além das atividades terapêuticas, viviam uma experiência mais profunda de autogestão. O local em meio à natureza não tinha por objetivo apenas o isolamento, mas também de provocar uma nova experiência corporal no contato com a água, mata, lama, areia, fazer com que os participantes se percebessem como parte desta natureza, como parte do aprendizado acerca da *ecologia*, desenvolvida a partir da leitura do livro *Três Ecologias* de Félix Guattari, no qual Freire amalgamou com a sua compreensão anarquista:

⁹³⁰ IBÁÑEZ. *Op. Cit.*, 2014.

⁹³¹ FREIRE. In GOIA. *Op. Cit.* 2001

⁹³² *Ibidem.*

A ética anarquista, baseada na autonomia individual e na solidariedade coletiva, é a única possibilidade de se chegar a uma sociedade ecológica. Essa nova ética só vai existir no meio social quando também existir em cada indivíduo. (...) Fazer ecologia subjetiva, então, é desenvolver práticas específicas que venham modificar, reinventar maneiras de ser nas relações de amor entre as pessoas na família, na convivência social, no trabalho, procurando satisfazer as pulsões vitais em equilíbrio com o meio ambiente. (...) Dentro desta visão de ecologia, o Anarquismo deixou de ser utopia ideológica para ser necessidade biológica na preservação da espécie humana.⁹³³

Perceber-se parte desta natureza, enfrentando outras realidades sensoriais, diferentes das ruas asfaltadas, dos carros, shoppings, do céu escondido em meio aos prédios, também poderia proporcionar uma nova percepção e atitude frente às dificuldades, segundo João Da Mata:

Cada pessoa vai tendo que lidar com diferentes situações. Ela não vai andar sobre um chão liso, vai andar sobre pedras por exemplo. Ela vai ter um contato com certo risco, claro que não é um risco absurdo, mas algum risco que forneça elementos para ela se perceber nesta situação. Ela vai lidar com o próprio prazer em estar em contato com a natureza, a beleza estética, o convívio com as pessoas, a plasticidade. Então, esses elementos vão compondo ingredientes que, geralmente, levam os grupos a uma sensibilização da qualidade da própria terapia.⁹³⁴



Figura 45 – Rio Preto - Visconde de Mauá/RJ

Fonte: www.somaterapia.com.br

A criação destes espaços/tempos de vivência diferenciada se fizeram necessários para ampliar a militância anarquista, pois “o anarquismo não se ensina, nem tampouco

⁹³³ FREIRE, Roberto; DA MATA, João. *Soma: uma terapia anarquista: Corpo a Corpo*. Vol. 3. RJ: Ed. Guanabara, 1993. p. 82.

⁹³⁴ DA MATA, João. *Somaterapia 4: Maratonas de Campo*. Vídeo. <http://www.somaterapia.com.br/galeria/videos/somaterapia-4-maratonas-de-campo/>

se aprende nos livros – ainda que estes podem ajudar –, mas é transmitido por contágio; e quando alguém se contagia, na maioria das vezes é para sempre.”⁹³⁵

Dentre estes lugares, o sítio de Roberto Freire em Visconde de Mauá foi um *outro espaço*⁹³⁶, “ao mesmo tempo os míticos irreal e ideal contrapostos ao real representado, contestado, invertido, lugar fora de todos os lugares, real e virtual simultâneos.”⁹³⁷

Como *heterotopia* anarquista não se pretendia um lugar à parte da sociedade, uma ‘ilha’ onde se poderia viver um sonho utópico, Visconde de Mauá era um tempo/espaço em que se poderia criar uma nova existência a ser vivida, experimentada em seu meio social. Foi um lugar de passagem, um limiar, a montanha de Zaratustra onde as pessoas elaboraram novas éticas de existência anarquista, inventadas e reinventadas em suas mutabilidades.

Esse *outro espaço* criou condições de possibilidades de elaborar este novo sujeito político que Freire almejava, *coiotes* ou protomutantes culturais, nomes/conceitos para designar aqueles que fazem de sua vida uma contínua contestação das normas, da ‘moral do rebanho’, aqueles que se negam a cumprir as leis injustas, aqueles que inventam éticas da existência, rebeldes, insubmissos, que não pretendem ser condutores, nem muito menos conduzidos, são governantes de si e isso lhes basta. Aqueles que dão novo sentido ao adjetivo: marginal. Pois não se conformam com estas, nem com os centros, criam novas margens, criam heterotopias. *Coiotes*, como Roberto Freire, são aqueles que estão em queda livre!

⁹³⁵ “el anarquismo no se enseña y tampoco se aprende em los libros —aunque éstos pueden ayudar—, sino que se propaga por contagio; y cuando alguien se contagia, las más de las veces es para siempre”. FERRER, Chritian. *apud* IBÁÑEZ. *Op. Cit.*, 2014.

⁹³⁶ FOUCAULT, Michel. *Outros Espaços*. in Ditos e escritos III. São Paulo, Forense, 2001. pp. 411-422.

⁹³⁷ PASSETTI. *Op. Cit.*, 2002.

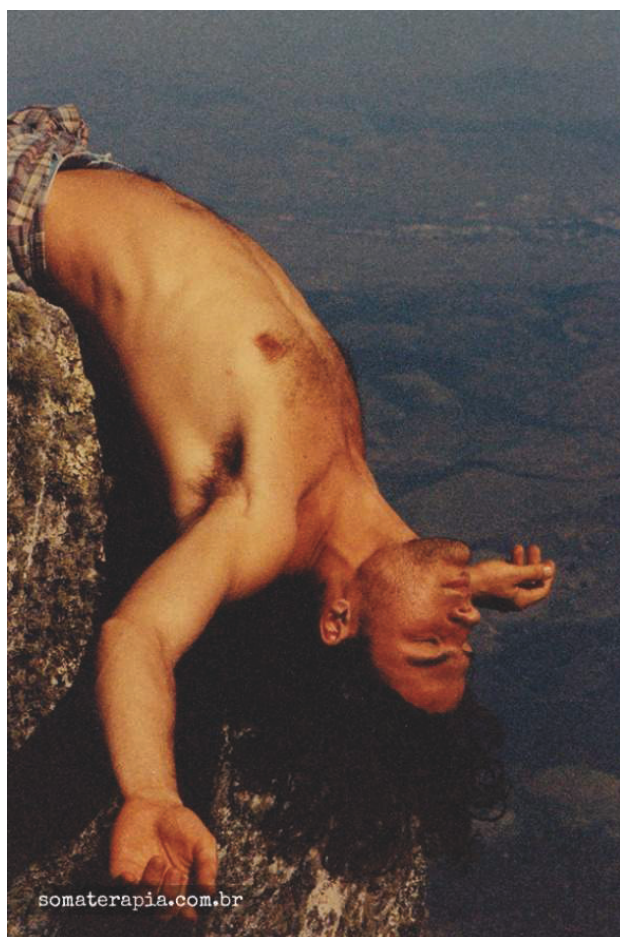


Figura 46 – Pedra Selada, Visconde de Mauá/RJ
Fonte: www.somaterapia.com.br

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eles não sabem que Eu é um Outro.
Arthur Rimbaud

O Roberto Freire presente nestas páginas é um Outro, o anarquista biografado em muitos momentos não é aquele transcrito nas páginas autobiográficas ou nos ensaios, muito menos dos textos literários, mas ao mesmo tempo é todos e nenhum.

Este Outro, desta pesquisa, foi atravessado por distintos olhares e percepções que perpassam pelos documentos pesquisados, textos jornalísticos, memórias que, por vezes, são afetadas pela admiração, ou mesmo mitificação, mas também por ressentimentos.

Freire foi um intelectual múltiplo, que viveu intensamente o seu tempo para nele se fazer extemporâneo. Atuante em diversas áreas, também se insere em outras multiplicidades possíveis. Esta biografia intelectual não pretendeu revelar o ‘sujeito oculto’ por trás do homem público. Freire, enquanto parrêsiasta, mostrou-se a contrapelo em todos os momentos, sem temer as contradições vividas, pois o sujeito anarquista inventa-se em suas descontinuidades.

Nesse sentido, esta biografia não seguiu as proposições metodológicas ou ‘modelos’ que buscam erigir um sujeito intelectual traçando suas continuidades na sua trajetória. Ao contrário, buscou-se analisar a constituição da ética anarquista em Roberto Freire problematizando suas descontinuidades, apesar dele ter concebido sua rebeldia, insubmissão e a inquietude anarquista como natas, seguindo certa trajetória evolutiva que culminou em seu ‘anarquismo somático’, o processo de pesquisa e escrita mostrou que foram as descontinuidades e rupturas que criaram condições de possibilidades para que a ‘originalidade criadora e anarquista’, como linha de fuga, agissem no processo de desassujeitamento e, em seguida, de reapropriação de si e elaboração de um novo sujeito político. A análise genealógica desse novo sujeito político, alicerçada nos estudos filosóficos e historiográficos, permitiu perceber as tensões e disritmias entre a emergência do contexto ditatorial, em que se elaborou essa ética anarquista, e a apropriação de outros referenciais teóricos posteriores ao debate

antipsiquiátrico. Porém, como salientado nas entrevistas a Jorge Goia, as contingências históricas exigiram enfrentamentos imediatos e resistências contínuas, ou seja, a ética de existência anarquista em Freire se elaborou no seu viver, delineada a partir da experiência e intuição criadora que precedeu e embasou a elaboração teórica. Experiência que, em uma concepção benjaminiana, precisa ser resgatada como resistência ao amortecimento dos sentidos e possibilidade de superação do sujeito moderno.

A intuição criadora de Freire, embora mais perceptível em suas atuações como dramaturgo e jornalista, dada a visibilidade das propostas, foi na elaboração da *Somaterapia*, na micropolítica cotidiana de reinvenção de si e em sua ética de existência anarquista, que melhor mostrou a sua capacidade em buscar soluções para os problemas do seu tempo. Em um primeiro momento, o Teatro foi intuído como possibilidade de reapropriação de si e desassujeitamento, porém os embates entre atores, seguido das perseguições políticas, afastaram-no da dramaturgia, mas o instigaram às reflexões acerca das relações de poder, políticas cotidianas e a liberdade como conquista individual necessária para a constituição da liberdade coletiva. O anarquismo, enquanto caminho, provoca descontinuidades e desassossegos, mas no viver sob o autoritarismo da modernidade, são estas atitudes que conduzem ao viver a vida como obra de arte, na “invenção do presente”⁹³⁸ em contínua resistência.

Freire, na elaboração de si como sujeito anárquico, deslocou-se da vida dedicada à arte, para a construção da vida como obra de arte, em que o tesão, compreendido não apenas como o desejo sexual, mas como sensualização, da beleza, da arte, das relações afetivas livres, da natureza, da vida, como corpo desejante de experiência, inquieto, insubmisso e rebelde, transversa as concepções anárquicas, em busca de uma militância cotidiana, festiva e alegre, que tem no sujeito livre e desejante o impulso para a criação de novas formas para o viver coletivo. A ética de existência freiriana também se elabora no desprendimento das relações afetivas, na eliminação do sentimento de posse, na valorização da liberdade do indivíduo e o respeito ao desejo e o compartilhar do viver, das sensações, dos corpos e do amor. O amor livre não vivido como um consumo de sexo e corpos, como frisou em seus escritos, mas como o desafio de aceitar a liberdade de sentimentos e partidas daqueles que ama, o desafio de superar o amor egoísta e

⁹³⁸ RAGO. *Op. Cit.*, 2001.

possessivo. Fazer-se livre na forma como se ama as pessoas, para melhor compreender e viver a liberdade coletiva.

Freire, inspirado em Rimbaud, fez-se Outro, rebelde, intenso, embriagado de vida e tesão. O poeta menino o instigou à intensidade da vida libertária e se fez presente em seus limiares, e foi único escolhido por ele a acompanhá-lo na solidão da velhice na casa de repouso em que morou nos últimos anos de sua vida. A juventude de Rimbaud imortalizada no cartaz em seu quarto e, sobretudo, nas poesias, lidas e relidas, lembrando-o que o ímpeto rebelde se faz no gesto, na atitude e extravasa o corpo que envelheceu.



DOCUMENTAÇÃO CONSULTADA

Acervo D.E.O.P.S. – Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Archives de France

BNF – Bibliotheque Nationale de France

Jornal Brasil, Urgente. Edições de 01 a 55.1963/1964.

Revista O Bondinho.

Revista Caros Amigos.

Revista Realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ABREU, Alzira Alves de. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. São Paulo: FGV, 1984.

ABREU, Ieda de. *Silnei Siqueira: a palavra em cena*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

ABUJAMRA, Antônio. *Entrevista com Roberto Freire*. Programa Provocações. TV Cultura, 2003.

ADORNO, Francesco Paolo. La tâche de l'intellectuel: le modele socratique. In GROS, Frédéric. (org) *Foucault: le courage de la vérité*. Paris: PUF, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGOSTINHO. *Confissões*. SP: Ed. Nova Cultural, 2004.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado. Ensaio sobre a teoria da história*. Bauru, SP: Edusc, 2007. p. 88.

AMOROSO LIMA, Alceu. *Revista Porandubas*. São Paulo: PUC. Set. 1980.

ANSART, Pierre. *História e Memória dos Ressentimentos*. In BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. (orgs). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

ANSEL, Yves. *Sartre, la Guerre d'Algerie et Camus*. In *Revue Europe*. 91º année – nº 1014 – octobre. Paris, 2013.

ARAÚJO, Marta Cristina. In RODRIGUES, Carlos; GONÇALVES, Egito; CAYOLLA, José. *O TUCA no Porto: dossier Morte e Vida Severina*. Plano 4: cadernos antológicos de cinema e teatro. Porto, 1966.

ARENDT, Hannah. *Qu'est-ce que la politique?* apud DIDI-HUBERMAN. *Op. Cit.*, 2012.

ARFUCH, Leonor. *O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. RJ: EdUERJ, 2010.

ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: o suicidado da sociedade*. Lisboa: MM, 1987.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ARTIÈRES, Philippe; BERT, Jean-François; POTTE-BONNEVILLE, Mathieu; REVEL, Judith. Présentation. In FOUCAULT, Michel. *La Grande Étrangère: à propos de littérature*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2013.

ASLAN, Odette; MEYER, Marlyse. Mort et Vie Severine: de João Cabral de Melo Neto. In BABLET, Denis (org.) *Les Voies de la création théâtrale: B. Brecht, "Mère courage", "la Résistible ascension d'Arturo Ui". M.Frisch, "Andorra". P. Weiss, "l'Instruction". A. Césaire, "la Tragédie du Roi Christophe", "Une saison au Congo". J. Cabral de Melo Neto, "Mort et vie Séverine"*. Volume 2. Paris: Ed. C.N.R.S., 1970.

ASSIS, Chico de. *O Teatro de Cordel de Chico de Assis*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

ATHAÍDE, Tristão. *A verdadeira juventude brasileira*. Jornal não identificado. CDM TUCA: DOC 140P001.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. Stanislavski Répète. In BANU, Georges (org.). *Les Répétitions: de Stanislavski a Aujourd'hui*. Série: Le Temps du Théâtre. Paris: ACTES SUD, 2005.

AVELAR, Idelber. *Cânone Literário e Valor Estético: notas sobre um debate de nosso tempo*. In Associação Brasileira de Literatura Comparada. <http://www.abralic.org.br/revista/2009/15/83/download>

A Voz dos Operários. Revista Fenae Ágora, 2002. www.fenae.org.br/portal/lumis/portal/file/fileDownload.jsp%3FfileId%3DFF8080811706ED20011744B79C81098D+&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br

BAILLY, Jean-Christophe. *Walter Benjamin et l'Experience du Seuil*. In Europe Revue Littéraire Mensuelle. Dossier Walter Benjamin. 91^o année. N^o 1008. Avril 2013.

BAKUNIN, Mikhail. *Escrito contra Marx: conflitos na Internacional*. São Paulo: Novos Tempos, 1989.

BANU, Georges (org.). *Les Répétitions: de Stanislavski a Aujourd'hui*. Série: Le Temps du Théâtre. Paris: ACTES SUD, 2005.

BANU, Georges. Perspective a Vol d'Oiseaux. BANU, Georges (org.). *Les Répétitions: de Stanislavski a Aujourd'hui*. Série: Le Temps du Théâtre. Paris: ACTES SUD, 2005.

BARRENTO, João. *Limiares sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

BARTHES, Roland. *Aula*. SP: Cultrix, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. In DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples Exposés, Peuples Figurants: l'oeil de l'histoire*, 4. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

BECK, Julian. MALINA, Judith. *Paradise Now*. Revista Verve. Nº 14. 2008.

BEHRENS, Roger. *Seres limiares, tempos limiares, espaços limiares*. In OTTE, George. SEDLMAYER, Sabrina. CORNELSEN, Elcio. *Limiares e Passagens em Walter Benjamin*. BH: Ed. UFMG, 2010.

BENEDETTI, Jean. Les Éditions Occidentales des Oeuvres de Stanislavski et la Diffusion de ses idées en Europe et aux États-Unis. In AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (org). *Le Théâtre d'Art de Moscou: ramifications, voyages*. Paris: CNRS Editions, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*. Trad. de l'allemand par Jean Lacoste ; d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann. Paris: Éd. du Cerf, 1989a.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. (Obras Escolhidas, vol. III). São Paulo: Brasiliense, 1989b.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os Modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000a.

BENJAMIN, Walter. *Qu'est-ce que le théâtre épique? Oeuvres Completes*. Vol 3. Paris: Galimard, 2000b.

BENJAMIN, Walter. *Un marginal sort de l'ombre*. Oeuvres. Tome II; traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris: Gallimard, 2000c.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. BOLLE, Willi; MATOS, Olgária (orgs.) Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Expérience*. In LAVELLE, Patricia.(org) *Cahier L'Herne: Walter Benjamin*. Paris: Éditions L'Herne. 2013.

BERGE, Françoise. In GRÉMION, Jean; LANNOY, Didier. *Festival Mondial du Théâtre de Nancy*. (Documentaire). Coproduction : La Sept ARTE – la Compagnie des Phares et Balises – INA Entreprise, 1999. 75min.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERTIN, Georges. *Un imaginaire de la pulsation: lecture de Wilhelm Reich*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2006.

BETTO, Frei. MENESES, Adélia Bezerra. JENSEN, Thomaz. *Utopia Urgente*. São Paulo: Casa Amarela/EDUC, 2002.

BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir*. SP: Martins Fontes, 2005

BORCH-JACOBSEN, Mikkel. *Freud, un style réaliste*. Dossier Littérature et Psychanalyse. Le Magazine Littéraire. Nº544. Juin, 2014.

BORIE, Monique. In CORVIN, Michel (org.) *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Laurosse, 1998.

BRECHT, Bertolt. Petit Organon pour le Théâtre. In BRECHT, Bertolt. *Ecrits sur le Théâtre*. Vol.2. Paris: L'Arche, 1967.

BRECHT, Bertolt. Escritos sobre o Teatro. In BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BRESSANE, Júlio. *Dias de Nietzsche em Turim*. 2001.

BUARQUE DE HOLLANDA, Chico. Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980.

BUTLER, Judith. In PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. *Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler*. Estudos Feministas. Ano 10. 1º Semestre 2002.

BUTLER, Judith. *Marcos de Guerra: las vidas lloradas*. Espanha/Buenos Aires/México: Paidós, 2010.

BUTLER, Judith. Las categorías nos dicen más sobre la necesidad de categorizar los cuerpos que sobre los cuerpos mismos. In BUTLER, Judith. *Violencia de Estado, Guerra, Resistencia: por una nueva política de la izquierda*. Barcelona: Katz Editores, 2011.

CAIAFFO, Stéfani Silveira. *Cartogramas de um Terapeuta Anarquista*. RJ: UERJ, 2009. (Tese de Doutorado em Psicologia)

CALIL, Ricardo; TERRA, Renato. *Uma noite em 67*. (Documentário) Brasil, 2010. 93min.

CAPDEVILLE, Jacques. REY, Henri. (orgs). *Dictionnaire de Mai 68*. Paris: Larousse, 2008.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c.1970)*. São Paulo: USP. 2007. Tese em História Social.

CARDOSO, Nydia Licia Pincherle. *Eu vivi o TBC*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

CARRERO, Raimundo. *A preparação do Escritor*. Editora Iluminuras Ltda., 2013

CARVALHO, Alexandre Filordi de. *História e Subjetividade no Pensamento de Michel Foucault*. São Paulo: USP, 2007.

CARVALHO, Marcelo Braga. *Myrian Muniz: uma pedagoga do teatro*. São Paulo: Unesp, 2011. (Dissertação de Mestrado em Artes).

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982. p. 102.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: I Artes de Fazer*. RJ: Vozes, 1994. p. 170

CESSE NETO, João da Mata Rosa. *A arte-luta da capoeira angola e práticas libertárias*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2014. (Tese de Doutorado)

CHARTIER, Roger. *A Ordem dos Livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa dos séculos XIV e XVIII*. Brasília: UNB, 1998.

CHICHE, Sarah. *Fictions de la Psychanalyse*. Dossier Littérature et Psychanalyse. Le Magazine Littéraire. N°544. Juin, 2014.

CIAMPA, Antônio. *Revista Porandubas*. São Paulo: PUC. Set. 1980.

COHEN, Esther. *Walter Benjamin et le Langage Critique des Ombres*. In Europe Revue Littéraire Mensuelle. Dossier Walter Benjamin. 91° année. N° 1008. Avril 2013.

COHEN-LEVINAS, Danielle. *Le Saut du Tigre*. In Europe Revue Littéraire Mensuelle. Dossier Walter Benjamin. 91° année. N° 1008. Avril 2013.

COHEN-LEVINAS, Danielle. *Philosopher dans la Forme du Temps (récit, expérience et revelation)*. In Dossier Walter Benjamin. 91° année. N° 1008. Avril 2013.

CORREIA MARTINS, Marco Aurélio. *A participação católica brasileira na constituição da modernidade educacional nos anos de 1920*. Anais 3º Congresso de História da Educação PUC/PR, 2004.

CORVIN, Michel (org.) *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Laurosse, 1998.

COUTO, Dom Gabriel Bueno. *Ofício 984/1967*. Acervo O & A. CDM TUCA.

CRICK, Bernard. In LOWENTHAL, David. *Como Conhecemos o Passado*. Revista Projeto História: trabalhos de memória. PUC/SP. No. 17. SP: Educ, 1981.

DA MATA, João. *O Materialismo Hedonista Michel Onfray*. RJ: Universidade Gama Filho, 2007. (Dissertação de Mestrado)

DA MATA, João. *Somaterapia 4: Maratonas de Campo*. Vídeo. <http://www.somaterapia.com.br/galeria/videos/somaterapia-4-maratonas-de-campo/>

DANTAS, Audálio. Entrevista ao CCMJ - Centro de Cultura e Memória do Jornalismo. <http://realidade-revista.blogspot.com.br/>

DA SILVA, Wellington Teodoro. *Brasil, Urgente: experiência de esquerda no catolicismo brasileiro (1963 – 1964)*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2008. (Tese de Doutorado).

D'AVERSA, Alberto. *Morte e Vida Severina*. Diário de São Paulo. 14/09/1965. 2º Caderno. p. 07.

DAVID-MÉNARD, Monique. *Deleuze e a Psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. RJ: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. SP: Ed.34, 1999.

DÉSESQUELLES, Anne-Claire. *La Philosophie de Bergson: repères*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2011.

DIAS, Rosa. *Nietzsche, a vida como obra de arte*. RJ: Civilização Brasileira, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples Exposés, Peuples Figurants: l'oeil de l'histoire*, 4. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quelle émotion! Quelle émotion?* Paris: Bayard Editions, 2013.

DILTHEY, Wilhelm. *Le monde de l'esprit*. Aubier, 1911.

DILTHEY, Wilhelm. *A Construção do Mundo Histórico nas Ciências Humanas*. SP: Editora UNESP, 2010.

DÖBLIN, Alfred. Prefácio. apud SANDER, August. *Antlitz der Zeit. Sessenta Fotografias de Alemães do século XX*. Munique, 1929.

DOSSE, François. *Michel de Certeau. Le marcheur blessé*, La Découverte, 2002.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.

DOSSE, François. *Gilles Deleuze & Félix Guattari: biografia cruzada*. Porto Alegre: Artmed, 2010.

Dossiê Camus. Revue Lire. Nº 420. November 2013.

DOUBROVSKY, Serge. In JEANNELE, Jean-Louis, VIOLET, Catherine (org). *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, 2007.

DUARTE, André. *Vidas em Risco: crítica do presente em Heidegger, Arendt e Foucault*. RJ: Forense Universitária, 2010.

DUSIGNE, Jean-François. La Légende de Stanislavski: du rêve aux malentendus. In AUTANT-MATHIEU. *Op. Cit.*, 2006.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ECO, Umberto (org.). *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ERIBON, Didier. *La Société Comme Verdict*. Paris: Fayard, 2013.

ERTEL, Eveline. In CORVIN, Michel (org.) *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Laurosse, 1998.

Estadão, a Última Hora, edição de São Paulo, em 10 de abril de 1953. In BASBAUN, Hersch. *José Renato: energia eterna*. São Paulo: Imprensa Oficial Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2009.

EWALD, F. Foucault et l'actualité. In *Au risqué de Foucault*. Paris: Centre George Pompidou, 1997.

FADIMAN, James; FRAGER, Robert. *Teorias da personalidade*. São Paulo: HARBRA, 1986. In <http://www.psiqweb.med.br/site/?area=NO/LerNoticia&idNoticia=191>

FARIA, João Roberto; ARÊAS, Vilma; AGUIAR, Flávio (Org.). *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo: Edusp, 1997.

FARO, José Salvador. *Realidade 1966 – 1968: tempo de reportagem na imprensa brasileira*. Campos/RS: Editora da Ulbra, 1999.

FERRARA, José Armando. Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980.

FERRARA, Lucrécia. Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980.

FIGUEIREDO, Lucas. *Ministério do Silêncio: a história do serviço secreto brasileiro de Washington Luís a Lula 1927 – 2005*. RJ: Record, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Verdade e subjectividade*. Revista de Comunicação e linguagem. nº 19. Lisboa: Edições Cosmos, 1993.

FOUCAULT, Michel. *La scène de la philosophie*. Dits et Écrits III, texte nº 234. Paris, Gallimard, 1994.

FOUCAULT, Michel. *Historia da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. MOTTA, Manoel Barros. O Que é um autor? *In Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Ditos e Escritos III. RJ: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Outros Espaços*. In Ditos e escritos III. São Paulo, Forense, 2001.

FOUCAULT, Michel. *A Vida dos Homens Infames*. In. Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FOUCAULT, Michel; GROS, Frédéric; FONTANA, Alessandro. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo, Martins Fonte, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 16. ed. São Paulo: Loyola, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A Coragem da Verdade: o governo de si dos outros II*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Discurso e verità nella Grecia antica*. Roma: Donzelli, 1996. apud ADORNO. *Op. Cit.*, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Du Gouvernement des Vivants*. Paris: EHESS/Gallimard/Seuil, 2012.

FRANÇA, Maria Olympia. In BETTO; MENESES; JENSEN; *Op. Cit.*, 2002.

FRANÇOIS, Arnaud. *Bergson*. Paris: Ellipses, 2009

- FREIRE, Roberto. *Gente como a Gente*. Peça de Teatro. 1959.
- FREIRE, Roberto. *Quarto de Empregada e Presépio na Vitrine*. Série Teatro Universal. São Paulo: Brasiliense, 1966a.
- FREIRE, Roberto. *Cleo e Daniel*. São Paulo: Brasiliense, 1966b.
- FREIRE, Roberto; LOBO, Elza Ferreira; SIQUEIRA, Silney; SIQUEIRA, Hedy; FERRARA, Lucrécia; FERRARA, José Armando. *De Morte e Vida Severina a O&A*. São Paulo: Edição do TUCA, 1967.
- FREIRE, Roberto. *A Cortada*. (novela). São Paulo: Brasiliense, 1968.
- FREIRE, Roberto. *Travesti*. São Paulo: Símbolo, 1978.
- FREIRE, Roberto. *A Mulher que Devorou Roberto Carlos*. São Paulo: Ed. Símbolo, 1980a.
- FREIRE, Roberto. *Revista Porandubas*. São Paulo: PUC. Set. 1980b.
- FREIRE, Roberto. *Coio*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- FREIRE, Roberto. *Viva eu, Viva tu, Viva o rabo do tatu*. SP: Global Editora, 1977.
- FREIRE, Roberto. *Sem Tesão não há solução*. SP: Trigram, 1990.
- FREIRE, Roberto; BRITO, Fausto. *Utopia e Paixão*. 10ª edição. RJ: Ed. Guanabara, 1991.
- FREIRE, Roberto. *Historias Curtas & Grossas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.
- FREIRE, Roberto. *Soma: uma terapia anarquista: A Arma é o Corpo (Prática da Soma e Capoeira)*. Vol 2. São Paulo: Guanabara, 1993a.
- FREIRE, Roberto; DA MATA, João. *Soma: uma terapia anarquista: Corpo a Corpo*. Vol. 3. RJ: Ed. Guanabara, 1993b.
- FREIRE, Roberto. *Tesões de todo o mundo, uni-vos!* São Paulo: Siciliano, 1995.
- FREIRE, Roberto. *Eu é um Outro*. Salvador: Ed. Maiangá, 2003a.
- FREIRE, Roberto. Entrevista a Antônio Abujamra no programa Provocações em 13 de julho de 2003. Brasil: TV Cultura, 2003b.
- FREIRE, Roberto. *O Tesão pela Vida*. São Paulo, 2006.
- FREIRE, Roberto. *Literatura como busca do prazer*. Entrevista concedida a Paulo Condini: http://www.leiabrasil.org.br/index.aspx?leia=conteudo/entrevistas_freire2

- FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Cultura*. Porto Alegre/RS: LP&M, 2010.
- FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer*. Obras Completas. Vol. XVIII. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- FUKS, Julián. *Histórias de Literatura e Cegueira*. RJ: Record, 2007.
- GAIMAN, Neil. *Deuses americanos*. São Paulo: Conrad, 2002.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Prefácio. In BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Teologia e Messianismo no Pensamento de Walter Benjamin*. Revista de Estudos Avançados 13 (37), 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Apagar os Rastros, Recolher os Restos*. In GINZBURG, Jaime. SEDLMAYER, Sabrina (Org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, Aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GALLO, Silvio. entre kafka e foucault: literatura menor e filosofia menor. In PASSETTI, Edson (org). *Kafka, Foucault: sem medos*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2004.
- GAVIÃO, Fábio Pires. *A “esquerda católica” e a Ação Popular (AP) na luta pelas reformas sociais (1960-1965)*. Campinas: UNICAMP, 2007. (Dissertação de Mestrado)
- GAY, Peter. *Freud: uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GERMAY, Robert. POIRRIER, Philippe. *Le Théâtre Universitaire: pratiques e expériences*. Dijon: Editions Universitaires de Dijon, 2013.
- GIDDENS, Anthony. *As Consequências da Modernidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.
- GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GINZBURG, Jaime. *A Interpretação do Rastro em Walter Benjamin*. In GINZBURG, Jaime. SEDLMAYER, Sabrina (Org.). *Walter Benjamin: Rastro, aura e história*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.
- GOIA, Jorge Luis. *Conversações com um Terapeuta Anarquista: Roberto Freire e a Soma*. RJ: UERJ, 2001. (Dissertação de Mestrado em Psicologia.)
- GOLDFEDER, Sônia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina: o político e o revolucionário*. Campinas: Unicamp, 1977. (Dissertação de Mestrado).

GOLDMAN, Emma. *Casamento e Amor*.
<http://literaturaanarquista.wordpress.com/2010/09/29/emma-goldman-casamento-e-amor/>

GOLDMAN, Emma. *Anarquia e Questão do Sexo*.
<http://literaturaanarquista.wordpress.com/2010/09/23/emma-goldman-anarquia-e-questao-do-sexo/>

GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur. *L'irrévélabile*. Dossier Littérature et Psychanalyse. Le Magazine Littéraire. N°544. Juin, 2014.

GRÉMION, Jean; LANNOY, Didier. *Festival Mondial du Théâtre de Nancy*. (Documentaire). Coproduction : La Sept ARTE – la Compagnie des Phares et Balises – INA Entreprise, 1999. 75min.

GROS, Frédéric. (org) *Foucault: le courage de la vérité*. Paris: PUF, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. Vers un théâtre pauvre (1965). In *Vers un théâtre pauvre*. traduit du polonais par Claude B. Levenson, Lausanne, L'Age d'Homme, 1968.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um Teatro Pobre*. Ed. RJ: Civilização Brasileira, 1971.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam Black-tie*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2009.

GUATTARI, Felix. ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

GUÉRIN, Daniel. *L'Anarchisme*. Paris: Gallimard, 1981.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois*. Dionysos, n°24, p. 67.

HANNA, Thomas. *Corpos em Revolta*. RJ: Mundo Musical, 1976.

HECKER, Heloísa Hirai. *Alfredo Mesquita: teoria e crítica na São Paulo de 1940 a 1960*. UNESP: SP, 2009. (Dissertação de Mestrado).

HIGGINS, M., & RAPHAEL, C. (Orgs.) *Reich fala de Freud*, Tradução: B. S. Nogueira. Lisboa, Portugal: Moraes, 1979.

HIGGINS, M., & RAPHAEL, C. (Orgs.) *Reich parle de Freud*. Traduction de l'anglais par Pierre Kamnitzer. Paris: Payot, 1999.

IBÁÑEZ, Tomás. *Anarquismo es Movimiento: Anarquismo, Neoanarquismo y Postanarquismo*. Bilbao: Vírus editorial, 2014.

- IBÁÑEZ, Tomás. *In* <https://colectivolibertarioevora.wordpress.com/2015/01/30/entrevista-tomas-ibanez-nunca-se-toma-o-poder-e-sempre-o-poder-que-nos-toma/>
- JARDIN, Emile. *L'Histoire de Combat: Camus*. In Le Nouvel Observateur. 04 de jan. de 2010. <http://tempsreel.nouvelobs.com/albert-camus/20100104.OBS2464/l-histoire-de-combat.html>
- JEANPIERRE, Laurent. *O Lugar da Exterritorialidade*. In RODRIGUES, Helenice. KOHLER, Heliane.(org) *Op. Cit.* 2008.
- JENKINS. Keith. *A História Repensada*. SP: Contexto, 2004.
- JONES, Margo. *Theatre-in-the-Round*. New York, Toronto: Reinchart & Company Inc, 1951.
- JOSAPHAT, Carlos. Os Cristãos e a Não-Violência. *Brasil, Urgente*. Ano I. Nº19. 21 a 27 de julho de 1963.
- JOUE, Vincent. *A Leitura*. SP: Editora UNESP, 2002.
- KAFKA. *Journal*, dezembro de 1911.
- KALILI, Narciso. Apud KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70. In *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- KHOURI, Simon. *Atrás das Máscaras*. Vol. 1. RJ: Civilização Brasileira, 1984.
- KOHLER, Heliane Rodrigues. *Le Fonctionnement du discours d'agit-prop dans 'O Homem e o Cavalo' d'Oswald de Andrade*. Vol 2. Besançon: Université de Franche-Comté, 1991. (Thèse de Doctorat D'État).
- KOHLER, Heliane. *Interações verbais, interculturais e percepções do personagem-narrador migrante em Caio Fernando Abreu*. In RODRIGUES, Helenice. KOHLER, Heliane.(org) *Travessias e Cruzamentos: a mobilidade em questão*. RJ: Editora FGV, 2008.
- KRACAUER, Siegfried. *Les Employés: aperçus de l'Allemagne nouvelle (1929)*. Paris: Les Belles Letres, 2012.
- KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- LACERDA, Cláudia Regina Costa. *Memórias de duas Militantes da Ação Popular (AP): a fé determinada e a inquietude revolucionária*. Anais: IV Encontro Regional de História Oral. Nº 01. 2007.

LA BOÉTIE, Etienne. *Discours de Servitude Volontaire*. Paris: Éditions Mille et Une Nuits, 1995.

LACHAUD, Jean-Marc. (org). *Dossier Bertolt Brecht*. Europe Revue Littéraire Mensuelle. Août-Sept 2000.

LE BLANC, Guillaume. *La pensée Foucault*. Paris: Ellipses, 2006.

LEENHARDT, Jacques. *A construção da Identidade pessoal e social através da história e da literatura*. In LEENHARDT, Jacques. PESAVENTO, Sandra Jatahy. (orgs) *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas/SP: Ed. UNICAMP, 1998.

LE GOFF, Jacques. *São Luís*. RJ: Record, 1999.

LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. RJ: Record, 2001.

LEITE, Miriam Moreira. *Outra face do feminismo: Maria Lacerda de Moura*. São Paulo: Ática, 1984.

LEITE, Marcelo Eduardo. SILVA, Carla Adelina Craveiro. VIEIRA, Leylianne Alves. *REALIDADE: O fotojornalismo (autoral) de uma revista*. 2013. <http://realidade.ufca.edu.br/> Acessado em 02/06/2014.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEMAIRE, Ria. *O Mundo feito Texto*. In *Pelas Margens: outros caminhos da história e da literatura*. Campinas, Porto Alegre: Ed. Unicamp, Ed. UFRGS, 2000, p.9-12.

LERMINIER, Georges. *In Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Encyclopaedia Universalis – Albin Michel, 1998.

Les Temps Modernes, nº 1, outubro de 1945.

LEUENROTH, Edgard. *O que é Marxismo ou Bolchevismo: programa comunista*. São Paulo: s.c.e., 1922.;

LEUENROTH, Edgard. *Anarquismo: roteiro de libertação social*. RJ: Mundo Livre, 1963.

LEUENROTH, Edgard. *Poeira de Barricadas, memórias de um militante anarquista*, 1968.

LEUENROTH, Edgard. *A organização dos jornalistas brasileiros - 1908-1951*. São Paulo: Com Arte, 1987.

LEVI, Giovanni. *A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do Século XVII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis, RJ : Vozes, 2003.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. RJ: Civilização Brasileira, 2011. p. 25.

LOBO, Elza Ferreira. Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980.

LOBO, Elza Ferreira. Entrevista concedida à Carla Fernanda da Silva e Sally Satler. São Paulo, abril de 2013.

LONGUS. *Dafne e Cloe, ou, As pastorais*. São Paulo : Princípio, 1996.

LORENZINI, Daniele; REVEL, Ariane; SFORZINI, Arianna. (Orgs) *Michel Foucault: Éthique et Vérité (1980-1984)*. Paris: J. VRIN, 2013.

LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques (org.). *Jogos de escalas. A experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

LORIGA, Sabina. *O Pequeno X: da biografia à história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LOWENTHAL, David. *Como Conhecemos o Passado*. Revista Projeto História: trabalhos de memória. PUC/SP. No. 17. SP: Educ, 1981.

LÖWY, Michael. *Aviso de Incêndio: uma leitura das teses 'Sobre o conceito de história'*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LÖWY, Michael. *Anarquismo e Comunismo na I Internacional*. Canal E. Boitempo. Youtube. 13/10/2014:
<https://www.youtube.com/watch?v=ILzsOctQt9s&list=UUzwfw0utuEVxc4D6ggXcqiQ>

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.

MACHADO, Roberto. *A História Arqueológica de Michel Foucault: uma arqueologia do saber*. In: *Ciência e Saber: a trajetória da arqueologia em Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MAGANANI, José Guilherme Cantor. *El neoesoterismo em Brasil*. In MORAVČÍKOVÁ (org.) *New Age*. Bratislava: Ústav pre vzťahy státu a cirkvi, 2005.

MARÃO, José Carlos. Entrevista concedida a Carla Adelina Craveiro Silva e Marcelo Eduardo Leite. Água de São Pedro SP, 17 de abril de 2013. apud LEITE; SILVA; VIEIRA. *Op. Cit.*, 2013.

MARÃO, José Carlos. RIBEIRO, José Hamilton. *Realidade Re-Vista*. Santos/SP: Realejo, 2010.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O Anarquismo*. São Paulo: Ed. Acadêmica, 1987.

MATOS, Olgária Chain Féren. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

MELO NETO, João Cabral. In CARDOSO, Ivan. *Entrevista com João Cabral de Melo Neto*. Folha de São Paulo. 24 de abril de 1987. p. B-08. CDM TUCA: DOC 081P0034.

MELO NETO, João Cabral. *Morte e Vida Severina*. Campinas: UNICAMP, 2007.

MERCADO NETO, Antônio. Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980.

MESQUITA, Alfredo. *3 peças*. São Paulo: Livr. Teixeira, 1937.

MESQUITA, Alfredo. *Na Europa fagueira*. Rio de Janeiro: J. Olympio Ed., 1942.

MORIN, Edgar. apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples Exposés, Peuples Figurants: l'oeil de l'histoire*, 4. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

MOUNIER, Emmanuel. *Qu'est-ce que le personnalisme?* Paris: Ed. du Seuil, 1946.

MOURA, Maria Lacerda. apud LEITE, Miriam Moreira. *Outra face do feminismo: Maria Lacerda de Moura*. São Paulo: Ática, 1984.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Crepúsculo dos Ídolos; ou A filosofia a golpes de martelo*. São Paulo: Hemus, 1984.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim Falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

NODARI, Alexandre. *Censura: ensaio sobre a servidão imaginária*. Florianópolis: UFSC, 2012. (Tese em Literatura)

OBREGÓN, Osvaldo. Le théâtre latino-américain accueilli par la critique française (1958-1977) In Caravelle, n°58, 1992. L'image de l'Amérique latine en France depuis cinq cents ans.

OLIVEIRA, Jelson. *A solidão como virtude moral em Nietzsche*. Curitiba: Champagnat, 2010.

OLIVEIRA, Cida de. *Revista do Brasil*. <http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/77/a-licao-dos-queixadas>. Acesso em 14/06/2014.

OSTROVSKY, Arkady. Craig Monte 'Hamlet' à Moscou. In AUTANT-MATHIEU. *Op. Cit.*, 2006.

OTTE, George. SEDLMAYER, Sabrina. CORNELSEN, Elcio. *Limiares e Passagens em Walter Benjamin*. BH: Ed. UFMG, 2010.

PALMIER, Jean-Michel. *Walter Benjamin: le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*. édition établie, annotée et préfacée par Florent Perrier; avant-propos de Marc Jimenez. Paris : Klincksieck, 2006.

PALMIER, Jean-Michel. *Wilhelm Reich: la révolution sexuelle entre Marx e Freud*. Paris: L'Esprit du Temps, 2013.

PASSETTI, Edson. *Heterotopias Anarquistas*. In Verve: Revista Semestral do NU-SOL – Núcleo de Sociabilidade Libertária. Nº 2. São Paulo: o Programa, 2002.

PASSETTI, Edson. *Anarquismos*. In. <http://www.arteeanarquia.xpg.com.br/>

PASSETTI, Edson. Entrevista concedida à Carla Fernanda da Silva em março de 2013.

PASTINHA, Vicente Ferreira. Apud FREIRE, Roberto. *É luta, é dança, é Capoeira!* Revista Realidade, 1967.

PATRIOTA, Rosângela. *O Teatro Brasileiro na década de 1970: apropriações históricas e interpretações historiográficas*. João Pessoa: ANPUH, 2003.

PECORA, José Renato. apud BASBAUN, Hersch. *José Renato: energia eterna*. São Paulo: Imprensa Oficial Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2009.

PEIRÃO, Solange. RODRIGUES, Marly. SUNDFELD, Roberta. *Tuca, 20 anos*. SP: Imprensa Oficial, 1986.

PEIXOTO, Fernando. *Vianinha*. apud ROUX, Richard. *Le théâtre Arena: São Paulo, 1953-1977: du théâtre en rond au théâtre populaire*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1991.

PERROT, Michele. *Histoire de Chambres*. Paris: Éditions du Seuil, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional*. In LEENHARDT, Jacques. PESAVENTO, Sandra Jatahy. (orgs) *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas/SP: Ed. UNICAMP, 1998.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

PJAREMTCHUK, Dária Gorete. *Les manifestations artistiques d'opposition à la dictature brésilienne*. Colloque International: 1964: La Dictature Brésilienne et son Legs. Paris: Centre de Recherche sur le Brésil Colonial et Contemporain de l'EHESS, 11 a 13 de junho de 2014.

PORTO, Inês. Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980

PRADO, Decio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo : Perspectiva, 1996.

PROUDHON, Pierre Joseph. *A propriedade e um roubo: e outros escritos anarquistas*. Porto Alegre: LPM, 1997.

QUINTILIANO, Deise. *Sartre: philía e autobiografia*. RJ: DP&A, 2005.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar*. RJ: Paz e Terra, 1987.

RAGO, Margareth. A 'Nova' historiografia brasileira. In Anos 90, nº 11, jul. 1999.

RAGO, Luzia Margareth. *Entre a história e a liberdade: Luce Fabbri e o anarquismo contemporâneo*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2001.

RAGO, Margareth. *A Aventura de Contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions, 2008.

Realidade. Ano II. 17 de Agosto de 1967.

REICH, Wilhelm. *Psicologia de Massas do Fascismo*. Tradução: Maria da Graça M. Macedo. SP: Martins Fontes, 2001.

REICH, Wilhelm. *A Função do Orgasmo*. Trad. Maria da Glória Novak. SP: Brasiliense, 2004.

REVEL, Jacques (org.). *Jogos de escalas. A experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

REVEL, Judith. *Foucault: conceitos essenciais*. São Carlos: Claraluz, 2005.

REVEL, Judith. *Expériences de la pensée: Michel Foucault*. Paris: Bordas, 2005.

REVEL, Judith. *Dictionnaire Foucault*. Paris: Ellipses, 2007.

Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas, SP: Papirus, 1991.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. (3 vol.) Campinas, SP: Papirus, 1994.

RISÉRIO, Antônio. Duas ou três coisas sobre a Contracultura no Brasil. In Anos 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras, 2005.

RIVOYRE, Frédéric. *Wilhelm Reich et la Révolution Sexuelle*. Paris: Punctum, 2006.

RODRIGUES, Edgar. *Os anarquistas: trabalhadores italianos no Brasil*. São Paulo: Global Ed, 1984.

RODRIGUES, Edgar. *Pequena história da imprensa social no Brasil*. Florianópolis: Insular, 1997a.

RODRIGUES, Edgar. *Os companheiros*. 5 vol. Florianópolis: Insular, 1997b.

RODRIGUES, Helenice. KOHLER, Heliane.(org) *Travessias e Cruzamentos: a mobilidade em questão*. RJ: Editora FGV, 2008.

RODRIGUES, Helenice. *O Exílio dos Intelectuais e os Intelectuais Exilados*. In. RODRIGUES, Helenice. KOHLER, Heliane.(org) *Travessias e Cruzamentos: a mobilidade em questão*. RJ: Editora FGV, 2008.

ROSA, Susel Oliveira. Danda Prado: por uma estética feminista. In RAGO, Margareth. (Org.) *Foucault e as Estéticas da Existência*. Revista Aulas. Campinas. Nº 7. 2010.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michael. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

ROUX, Richard. *Le théâtre Arena: São Paulo, 1953-1977: du théâtre en rond au théâtre populaire*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1991.

ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri: um grito solto no ar*. São Paulo: Imprensa Oficial Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2004.

RYNGAERT, Jean Pierre. In CORVIN.*Op. Cit.*, 1998.

SABOT, Philippe. Ouverture: Critique, Attitude Critique, Résistance. In SABOT, Philippe; JOLLY, Édouard. In *Michel Foucault: a l'épreuve du pouvoir (vie, sujet, résistance*. Villeneuve d'Ascq: Septentrion, 2013.

SALOMON, Marlon. O Corpo, a Leitura e a Técnica. In SILVA, Carla Fernanda. KRAMER, Celso. (org.) *Corpos Plurais: experiências possíveis*. Blumenau: Liquidificador, 2012.

SCHROEDER, Vera. Entrevista concedida a Carla Fernanda da Silva em abril de 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A Cultura ou a Sublime Guerra entre Amor e Morte. In FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Cultura*. Porto Alegre/RS: LP&M, 2010.

SEVERIANO, Mylton. *Realidade: a história da revista que virou lenda*. Florianópolis: Insular, 2013.

SIMÕES, Gustavo. *Roberto Freire: tesão e anarquia*. SP: PUC, 2011. (Dissertação de Mestrado)

SILVA, Helenice Rodrigues da. *Fragmentos da História Intelectual: entre questionamentos e perspectivas*. Campinas/SP: Papirus, 2002.

SILVA, Carla Fernanda. *Marquês de Sade: entre a realidade e a ficção*. Revista Outros Tempos, vol. 8, número 11, junho/2011 – Dossiê História e Literatura (Universidade Estadual do Maranhão).

SILVA, Carla Fernanda. KRAMER, Celso. (org.) *Corpos Plurais: experiências possíveis*. Blumenau: Liquidificador, 2012.

SILVEIRA, Miroel. Coluna: Teatro e outros Palcos. Jornal não identificado, 1959. Clipagem do grupo Arena disponibilizada no site *Arena 50 Anos*. <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>

SIMÕES, Gustavo. *Roberto Freire: tesão e anarquia*. SP: PUC, 2011. (Dissertação de Mestrado)

SIQUEIRA, Silnei. Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980.

SIQUEIRA, Silnei. apud ABREU, Ieda de. *Silnei Siqueira: a palavra em cena*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

SOLARI, Jean. Entrevista concedida a Marcelo Eduardo Leite. Saquarema RJ, 25 de junho de 2013. apud LEITE; SILVA; VIEIRA. *Op. Cit.*, 2013.

SOUZA, Mauro Araújo. *Nietzsche Asceta*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin. *Ma vie dans l'Art*. trad. du russe, préf. et notes de Denise Yoccoz. Lausanne: L'Age d'homme, 1980.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*; tradução Pontes de Paula Lima. - 25.ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

STIRNER, Max. *O Único e sua propriedade*. Tradução João Barrento. Lisboa: Antígona, 2004.

SUSTER, Henrique. Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980.

TACKELS, Bruno. *Brecht ou le marxisme exile*. In IVERNEL, Philippe. LACHAUD, Jean-Marc. (org). Dossier Bertolt Brecht. Europe Revue Littéraire Mensuelle. Août-Sept 2000.

TRAGTENBERG, Maurício. *A Falência da Política*. (dir. Evaldo Vieira). SP: UNESP, 2009.

TRAGTENBERG, Maurício. *Teoria e Ação Libertária*. (dir. Evaldo Vieira). SP: UNESP, 2009.

TAKEGUMA, Ruy. *Somaterapias: Soma (1991 a 2001) e Somaie (2002 a 2009) ou uma resposta a Veronesi*. In <https://somaie.wordpress.com/2009/12/>

TASSIN, Étienne. *La question de l'apparence: politique et pensée. Colloque Hannah Arendt*. Paris: Payot, 1996.

TELLES, Norma. *A escrita como prática de si*. In RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo. *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

TENDLER, Sílvio. *Jango*. Documentário, 1984. 117min.

TERTULIAN, Nicolas. *Distanciation ou Catharsis..* In IVERNEL, Philippe. LACHAUD, Jean-Marc. (org). Dossier Bertolt Brecht. Europe Revue Littéraire Mensuelle. Août-Sept 2000.

TORRE, Ana Lúcia. Revista Porandubas. São Paulo: PUC. Set. 1980.

VALLE, Edenio. *Os três incêndios do TUCA*. In http://www.pucsp.br/fundasp/textos/15_10_13_index.html

VEYNE, Paul. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. RJ: Civilização Brasileira, 2011.

VINOGRADSKAJA, Irina. *Apud* BENEDETTI, Jean. Les Éditions Occidentales des Oeuvres de Stanislavski et la Difusion de ses idées en Europe et aux États-Unis. In AUTANT-MATHIEU. *Op. Cit.*, 2006

XAVIER, Nelson apud ROUX, Richard. *Le théâtre Arena: São Paulo, 1953-1977: du théâtre en rond au théâtre populaire*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1991.

ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Tradução: André Telles. Unicamp: IFCH, 2004.

<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>

<http://www.memoriasreveladas.arquivonacional.gov.br>

<http://www.cev-rio.org.br/wp-content/uploads/2014/05/depoimentomalhaes.pdf>

<http://www.ufpr.br/portafulpr/noticias/nota-oficial-sobre-busto-do-reitor-flavio-suplicy-de-lacerda/>

<http://avancarnaluta2007.blogspot.fr/2014/04/derrubando-monumentos-e-documentos.html> consultado em 12/05/2014.

<http://levantepre.com.br/?p=556> consultado em 29/04/2014.

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=626 consultado em 14 de maio de 2014.

<http://www.padrevaz.com.br/>

<http://maritain.sharepoint.com/Pages/JacquesetRaissaMaritain.aspx>

<http://movimentofabricaperus.wordpress.com/historico/a-greve-dos-sete-anos/>. Acesso em 14/06/2014.

<http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2006-11-16/situacao-de-terras-explica-conflitos-no-pontal-do-paranapanema-diz-pesquisador>

<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2009/01/29/bondinho/> Acesso em 05/04/2015

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/01/1574152-contraditadura-no-brasil-cartunista-wolinski-cedeu-desenhos.shtml?mobile> Acesso em 05/04/2015

<http://contraculturabrasil.blogspot.com.br/2007/11/capitulo-1-comportamento-o-desbunde.html>

www.somaterapia.com.br